REINHARD PIPER

DAS TIER IN DER KUNST

MIT 130 BILDERN

MÜNCHEN R. PIPER & Co.

DAS
TIER IN DER KUNST

REINHARD PIPER

DAS TIER IN DER KUNST

MIT 130 ABBILDUNGEN

ZWEITE AUFLAGE

R. PIPER & CO., MÜNCHEN 1910

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/dastierinderkuns0000unse

Vorwort

Dies Buch schrieb ein Laie für Laien. Sein Verfasser ist weder Kunstgelehrter noch Zoologe und er wendet sich auch in erster Linie nicht an solche, sondern an Tierfreunde und Kunstfreunde, wie er selbst auch nicht mehr ist als Tierfreund und Kunstfreund. Nur seine Freude an der Sache und seine ernsthaften Bemühungen um das Thema können es rechtfertigen, daß er es versucht, nun auch anderen den Weg zu zeigen.

Und ums Zeigen war es ihm vor allem zu tun. Der Text ist so knapp wie möglich gehalten. Er spricht fast nur von den Werken, die auch in Abbildungen dargeboten werden. Durch eine katalogartige Aufzählung von Hunderten von Kunstwerken hätte der Text leicht auf das Dreifache ausgedehnt werden können und so dem Verfasser vielleicht einen Ruf von Gelehrsamkeit eingetragen, auf den er nun verzichten muß. Aber diese Aufzählung hätte niemandem Nutzen gebracht.

Deshalb rechne man es dem Buche nicht an, daß gar manche Kunstwerke fehlen, während andere, nicht bedeutendere, abgebildet sind. Es konnte sich diesmal nur um einen Orientierungsgang handeln. Es wird aber dem Leser leicht sein, die angeknüpften Fäden an Hand der großen Spezialliteratur selbstständig weiter zu verfolgen.

Vielleicht ist es auch dem Verfasser noch vergönnt, in einigen Jahren eine große Publikation über das Thema folgen zu lassen, die dann alles enthalten soll, woran er jetzt vorbeigehen mußte. Das Material dazu sammelt er seit Jahren.

Aber auch jetzt wird das Bildermaterial selbst dem Orientierteren manches zeigen, was ihm bisher unbekannt geblieben war. Dies wurde dem Verfasser von manchem Künstler und

Kunstfreund bestätigt, die während der Entstehung der kleinen Arbeit Einblick in sie nahmen.

Nicht nur zu den Kunstwerken soll das Büchlein hinführen, sondern auch zu deren Thema, dem Tier selber. Die Kunst ist ja die beste Erkennerin und Deuterin der Natur; sie gibt die Synthese der Erscheinungen, die Wissenschaft kann nur die Analyse bieten.

In unserer Zeit der Großstädte, der Verkünstlichung und Mechanisierung aller Lebensbedingungen ist das Leben mit der Natur geradezu eine Verjüngungskur. Und im Tier spricht sich die Natur am deutlichsten und naivsten aus, hier spricht sie auch am deutlichsten zu uns. Wir sollen uns die Tiere nicht nur mit dem Auge des Künstlers ansehen, sondern auch mit unsern eigenen Augen. Die Künstler sollen uns die Augen über die Schönheit der Tiere öffnen, dann aber wollen wir sie auch selbst gebrauchen.

Über die ästhetischen Genüsse, die die Beobachtung der Tiere uns bereiten kann, haben u. a. Karl Möbius (Ästhetik der Tierwelt. Jena, 1908, Gustav Fischer. Mit Abb.) und Alfred Lichtwack (Erziehung des Farbensinns. Berlin 1901, Bruno Cassirer) Gutes und Förderndes geschrieben. Möbius mäkelt aber, nebenbei gesagt, etwas zu viel an der Natur herum; so findet er vieles häßlich, ja beinah »falsch«, wofür eben nur seine ästhetischen Formeln zu eng sind.

Das Buch möchte auch neben den Naturgeschichten des Tierreichs als Ergänzung benutzt werden, deren Abbildungen ja leider vor lauter peinlicher Richtigkeit oft in einem höheren Sinne falsch sind, da sie nur schematisch Einzelheiten summieren und doch mit ihnen den wesentlichen Eindruck, den Tiercharakter, nicht einfangen können. Da helfen die Künstler am besten aus.

München, im Mai 1910

Reinhard Piper

Vorgeschichtliches

Der Mensch der Urzeit fand sich feindlichen Mächten gegenüber, deren er sich mit allen Kräften zu erwehren hatte, wollte er nicht untergehen. Er sah sich vor allem dem Tier gegenübergestellt, mit dem er diese Erde teilte. Das Tier mußte er überwältigen, das Tier mußte er sich als Nahrung durch Kampf und List erringen. Die ältesten Menschen waren Jäger und Fischer. Noch hatten sie keinen Hund zur Seite und Pferd, Rind, Renntier waren nur als jagdbares Wild bekannt. Unendliche Zeiträume müssen vergangen sein, bis Kräfte frei wurden, Bedürfnisse, Fähigkeiten sich bildeten, die nicht an das rein animalische Leben gebunden waren, bis der Mensch sich mit seiner Umwelt als Künstler auseinandersetzte. Und doch zeigen die ältesten Zeugnisse künstlerischer Tätigkeit, die auf uns gekommen sind, eine erstaunliche Reife. Sie stammen aus der älteren Steinzeit Mitteleuropas. Wie »Hunger und Liebe« die Haupttriebkräfte des Lebens sind, so ist auch das Thema dieser ältesten Künstler das Tier und das Weib. Pflanzen fehlen ganz. Es fanden sich Tierdarstellungen in Knochen und Stein, als Rundplastik, Relief und Ritzzeichnung in den Höhlen von den Pyrenäen bis zum Bodensee, an der Maas, in England und in Mähren. Alle Darstellungen zeigen die genaue sachliche Beobachtung des Jägers, zeigen einen von keiner Phantasievorstellung, von keinem ornamentalen Willen beirrten Naturalismus. In der Hauptsache finden wir pflanzenfressende Tiere, die mit Ruhe beobachtet werden konnten: Wildpferd, Wildesel, Renntier, Moschusochse, Saïga-Antilope; Pferde und Renntiere auch in Herden. Dazu Schlangen, Seehunde und Fische. Alle Tiere

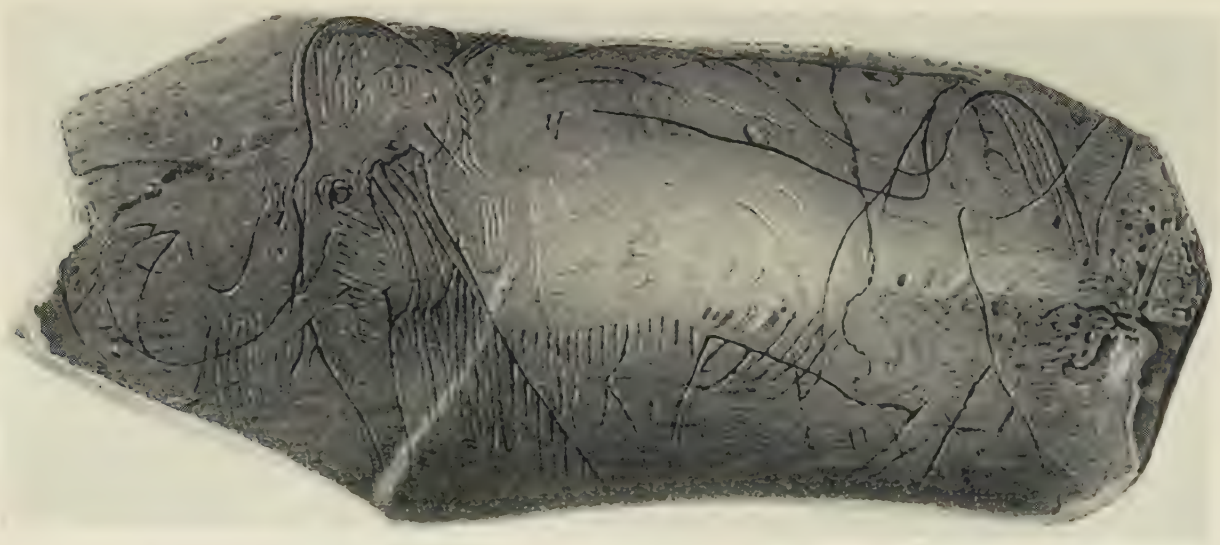


Abb. 1. Mammut. Ritzzeichnung auf einem Mammutzahn, aus der älteren Steinzeit
Paris, Naturwissenschaftliches Museum. Nach Lartet und Christy, Reliquiae Aquitanicae.

Abb. 2. Weidendes Renntier. Konstanz, Rosgartenmuseum.

aber streng in der Profilstellung, denn diese brachte die Form des Tieres am charakteristischsten und klarsten zur Geltung. Auf diese Art ist uns auch die Abbildung eines längst ausgestorbenen Riesen der Vorzeit überkommen: die Ritzzeichnung eines Mammut auf einem Mammutzahn, im Jahre 1864 von dem französischen Forscher Lartet in der Höhle La Madeleine im französischen Departement Dordogne gefunden (Abb. 1). Wie überzeugend sind die Proportionen erfaßt, wie richtig sitzt das Auge im Kopf, wie lebendig ist das Vorwärtsdrängen des gewaltigen Körpers gegeben! Am Halse sehen wir die lange Behaarung. Die Füße sind, wie bei fast all diesen Tierdarstellungen, nicht mit gezeichnet: die Tiere wurden vermutlich meistens im hohen Grase stehend beobachtet. Wir fügen noch (Abb. 2) das weidende Renntier bei, das 1873 im Keßlerloch bei Thaingen (Kanton Schaffhausen) zutage kam. Besonders zu beachten ist hier, wie gewissenhaft der Künstler die verschiedene Stellung der Beine beobachtet hat, wie er das dem Betrachter abgekehrte Paar durch das vordere überschneiden läßt.

Naturvölker

Auf einer Kulturstufe, die nicht wesentlich von der der Steinzeit verschieden ist, finden wir heute noch viele Naturvölker. Auch bei ihren Tierdarstellungen ist die Profilstellung die herrschende. In unsern Abbildungen ist jeder Erdteil vertreten. Die Tschuktschen an der Beringstraße steuern ihren

Abb. 3. Hundeschlitten. Von einem Tschuktschen.

Hunde- und ihren Renntierschlitten bei (Abb. 3 und 4), wie sie ihn für die Reisenden der »Vega«, die an ihrer Küste überwinterten, auf Papier gezeichnet haben. Da sitzt ein Tschuktsche in seinem aus Holzleisten zusammengeschlagenen Schlitten und läßt sich von acht Hunden ziehen. Diese sind nicht schematisch gegeben, sondern sie traben schleppend dahin oder machen bellend ihre Sprünge. Besonders lebhaft ist das Spiel ihrer Schwänze. Dann sehen wir vier Schlitten, vor jeden ist ein Renntier gespannt, alle sind untereinander verbunden und im vordersten sitzt der Kutscher mit seinem Stachelstock. Die Beinstellung der Renntiere ist sehr viel weniger beobachtet als auf der eben behandelten prähistorischen Ritzzeichnung. Wir dürfen uns aber — nebenbei bemerkt — nicht verleiten lassen, in dem ausgesparten Grund des Papiers eine bewußte Andeutung des weißen Schnees erkennen zu wollen.

Die Australier pflegen heute noch wie vor Alters an Felsen und in Höhlen eine Wandmalerei, bei der die mit Rot, Gelb, Schwarz und Blau ausgefüllten Umrisse von Menschen und Känguruhs auf weißen Grund gesetzt werden. An den vom Wetter rötlich inkrustierten Küstenfelsen der Dapuchinsel entdeckte Stokes 1840 viele Zeichnungen von Känguruhs, Wasservögeln, Käfern, Taschenkrebsen und Fischen mit ihren Jungen, die innerhalb ihrer Umrisse bis auf den grünlichen Kern des Felsens eingetieft waren (Abb. 5). Das so außerordentlich charakteristische Profil des Känguruhs war nicht leicht zu verfehlen.

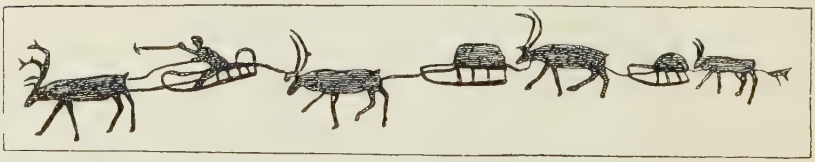


Abb. 4. Renntierschlitten. Von einem Tschuktschen.

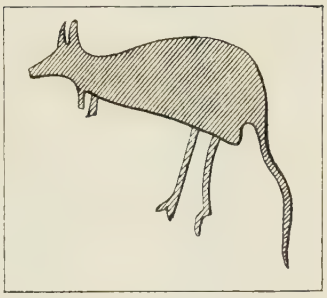


Abb. 5. Känguruh. Australische Felsenzeichnung.

Die afrikanischen Buschmänner pflegen dieselbe Technik der Malerei und des Einkratzens wie die Australier. Der französische Missionar Dieterlen kopierte aus einer Höhle, zwei Kilometer von der Missionsstation Hermon, das Wandgemälde eines Rinderraubs (Abb. 6). Die kleinen hellfarbigen Buschmänner treiben den langen schwarzen Kaffern die Herde fort. Die stürmen mit Schild und Speeren bewaffnet ihnen nach und werden von den sich Umwendenden und Niederhockenden mit Pfeilschüssen aufgehalten. Der eine bricht zusammen und schleudert seinen Schild fort, ein andrer liegt schon am Boden. Das schwerfällige und gleichwohl eilige Dahintraben der Rinder ist gut beobachtet, jedes Rind zeigt seine persönliche Fleckenverteilung. Auch die Disposition innerhalb der Fläche ist klar und wirkungsvoll: die Masse der gefleckten Rinder links ist von der Masse der nachdrängenden dunklen Kaffern rechts durch die vertikale Schützenlinie der helleren Buschmänner auseinandergehalten. Neben- und hintereinander Befindliches ist freilich skrupellos übereinander gezeichnet, wie dies aber auch die künstlerisch so hoch entwickelten und bewußten alten Ägypter taten.

Auch die nächsten Nachbarn der Buschmänner, der Negerstamm der Betschuanen, setzt sich bildnerisch mit dem Tier auseinander. Meist werden die Stiele ihrer Holzlöffel zu Tiergestalten und meist hielten sie sich an das Tier, dessen Körperform einen möglichst langen Stiel versprach: die Giraffe. Ein solcher Giraffenlöffel gelangte ins Berliner Museum für Völkerkunde (Abb. 7).

Stehen wir bei den Tschuktschen, den Australiern, Buschmännern und Negern auf völlig geschichtslosem Boden, so müssen wir uns beim Betreten Amerikas zunächst der Kunst der alten untergegangenen Kulturvölker zuwenden. Diese Kunst bietet in der Hauptsache phantastisch-ornamentale Werte und sieht ganz davon ab, dem Eindruck der Naturwirklichkeit nahe

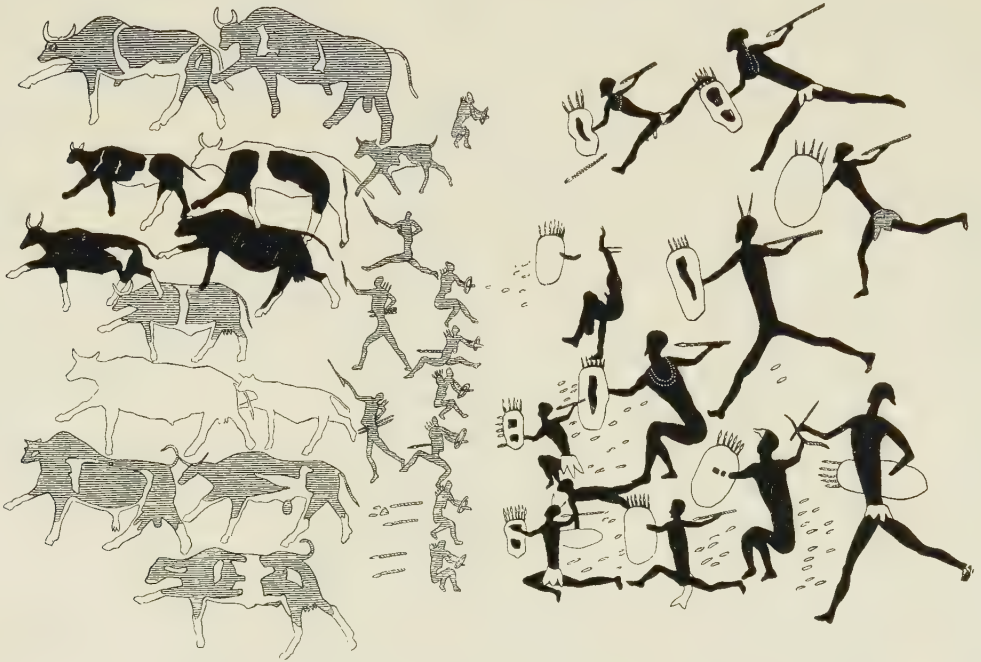


Abb. 6. Rinderraub. Buschmannzeichnung aus einer Höhle bei Hermon. Nach R. Andree.

zu kommen. Dieselbe Tendenz finden wir auch in der altnordischen Kunst Europas (Abb. 9). Der Göttinger Gelehrte Verworn hat in seiner Schrift: »Zur Psychologie der primitiven Kunst« eine interessante Hypothese zur Erklärung dieser Spaltung in naturalistische (physioplastische) und vom Natureindruck abstrahierende (ideoplastische) Kunst aufgestellt. Er erklärt letztere für bedingt durch ein Emporwuchern phantastischen Vorstellungslebens, durch die »Konzeption der Seelen-Idee«. Den prähistorischen Höhlenbewohner, den Buschmann, interessiert lediglich das reale Objekt der Jagd. Keine Spekulation trübt seine Vorstellung, er sucht nichts hinter den Dingen. Er stellt dar, was er sieht. In dem Maaße, wie abstrakte Vorstellungen den Geist des Menschen erfüllen, bringt er zum Ausdruck, was er sich denkt. Die Seelen-Idee ist der erste Versuch einer Theorienbildung über die Dinge. Die Kunst wird beherrscht von den phantastischen Vorstellungen, zu denen diese sich mehr und mehr ausspinnt. Man vergleiche die ägyptische, die indische Kunst. Erst das kritische Denken, die Wissenschaft mit ihren auf reine Erfahrung gegründeten Vorstellungen stärkt wieder den Sinn für die Wirklichkeit und befreit den Kunsttrieb von dem Zwang der phantastischen Vorstellungswelt, die nun bewußt und neben der Naturwirklichkeit Thema künstlerischer Darstellung wird. — Die Selbständigkeit, nicht die Inferiorität, naturfremder Darstellung hat auch Worringer in seiner geistvollen Arbeit über »Abstraktion und Einfühlung« als einer der ersten aufgewiesen.

Abb. 7. Löffelgriff in Giraffenform. Nach Woermann, Geschichte der Kunst I. S. 72,

Wenn wir also auf den altperuanischen Mumiengewändern, die aus dem Totenfelde von Ancon ans Tageslicht kamen, eingewebte und aufgemalte Tierdarstellungen wie diese Hirschkante (Abb. 8) erblicken, so dürfen wir nicht glauben,

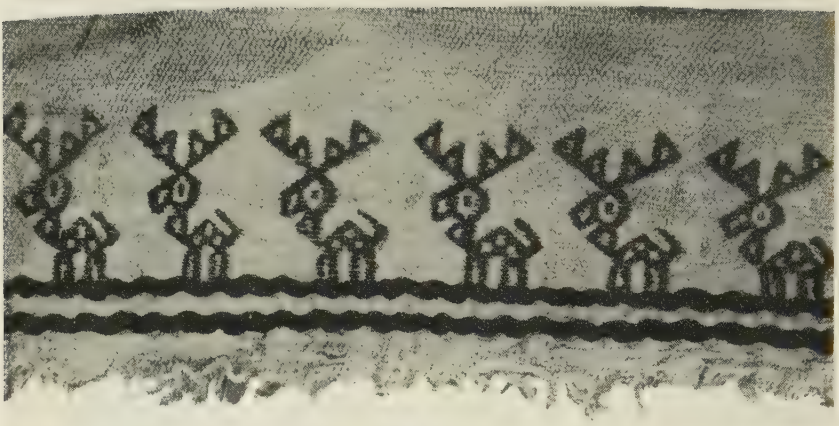


Abb. 8. Hirsche. Von einem Mumiengewand aus dem Totenfeld Ancon, Peru. Berlin, Museum f. Völkerkunde.

daß für ihre Verfertiger diese Hirsche die denkbar naturnächste Abbildung des Objekts waren. Sie abstrahierten von der Natur zugunsten der dekorativen Absicht, indem sie das Geweih in Dreiecke auflösten, das Auge übermäßig betonten, den Rumpf zusammenzogen und in drei Teile abteilten und den Schwanz in die beiden Diagonalrichtungen abbogen. Auf einer Tafel in dem Prachtwerk von Reiss und Stübel über die Funde dieses Totenfeldes sind alle Tierornamente zusammengestellt. Wir sehen in ähnlicher Weise u. a. Fische, Enten, Störche, Hunde, Katzen verarbeitet und bewundern die Kraft der Abstraktion, welche diese Umbildung möglich machte. Viele Formen haben sich so selbständig entwickelt, daß sie überhaupt nicht auf bestimmte Tiergattungen zurückzuführen sind.

Wir werfen am besten hier, wo wir es mit dem streng stilisierten Tierornament zu tun haben, gleich auch noch einen Blick auf das zweite — freilich weit entfernte — sehr ausgedehnte Gebiet der Tierornamentik, nämlich das der heidnischen Kunst in Nordeuropa. Die Tierfiguren dieser Ornamentik waren von Anfang an keine Nachbildungen der Natur, man kann die Typen nur ganz allgemein als vierfüßiges Tier oder Vogel bezeichnen und die einzelnen Gliedmaßen sind nur mit Mühe zusammenzusuchen. Eine rein ornamentale Wir-

Abb. 9. Dänisches Tierornament von einem Pferdekummet. Wikingerzeit (800—1000 n. Chr.) Unter irischem Einfluß.
Kopenhagener Museum.

kung, in der nur eine ganz ferne und leise außerornamentale Vorstellung mitklingen sollte, war die Absicht. Auf unserem Pferdekummet (Abb. 9) sind die ineinander verflochtenen beiden Tiere noch verhältnismäßig leicht erkennbar. (Das Hinterteil des sich anschließenden dritten ist der Übersichtlichkeit halber schwächer gezeichnet.) Die Tiere sind in gestrecktem Lauf. Das Vorderteil des rechten Tieres ist nach unten gedreht, während Hinterfuß und Schweif in derselben Lage bleiben, wie sie das linke Tier zeigt. Die Tiere haben doppelte Umrißlinien und quergestreiften Rumpf. Das Band am Hinterkopf ist wohl ein umgebildetes Ohr, beim rechten Tier hat sich dasselbe, der Raumfüllung zuliebe, schon zu dreifacher Länge ausgewachsen. Der Schwanz des rechten Tieres hat ein unerklärliches Anhängsel, um die leere Stelle zu füllen. Die Füße sind meist durch eine Spiralform an den Leib angesetzt und zeigen eine größere Vorder- und eine kleinere Hinterzehe.

Doch kehren wir noch einmal nach Amerika zurück.

Nicht um ihres Kunstwertes willen — der sehr gering ist — sondern mehr als typographische Vignette geben wir hier (Abb. 10) noch einen Tapir wieder, der von einem Hunde verfolgt wird, wie ihn ein Bororó Zentralbrasiliens mit Bleistift in das Notizbuch des Forschungsreisenden Karl v. d. Steinen zeichnete.

Der Tapir ist unverkennbar, aber der Hund konnte, nach den Worten des Reisenden, wohl nur erkannt werden, weil er ein hinter dem Tapir herlaufender Vierfüßler war, der wegen des Schwanzes und des mangelnden Rüssels ein zweiter Tapir nicht sein konnte. Die Umrisse sind mit dem schwarzen Blei ausgefüllt.

Auffällig ist, daß in dieser Darstellung ebenfalls, wie bei den übrigen von dem Forscher mitgeteilten Zeichnungen, die Profilstellung durchgeführt ist. Nur drei Schildkröten sind von oben gesehen, in der für den menschlichen Beobachter natürlichen Ansicht, die zugleich Kopf, Schwanz und die vier Beine deutlich sehen läßt.

Möglichste Klarheit des Umrisses ist auch hier die — noch unbewußte — Tendenz.

Abb. 10. Tapir und Hund. Zeichnung eines Bororó.

Die Ägypter

Am Anfang der geschichtlichen Zeit steht das Volk der Ägypter. Schon ums Jahr 3000 v. Chr. türmten sich hier über den Grabkammern der Könige die Pyramiden auf, ebenso überwältigend durch die Einfachheit ihrer Form als durch das Riesenhafte ihrer Maaße.

Das geistige, besonders das religiöse Leben, und damit auch das künstlerische Schaffen der Ägypter wird beherrscht von einer großartigen Symbolik. Kein anderes Volk hat wieder eine derartige Kraft der Abstraktion besessen, d. h. eine Kraft, vom Natureindruck abzusehen und an seine Stelle Ideen und Symbole zu setzen. In keiner Kunst sind wir weiter vom Naturalismus entfernt. So ist die Sonne das rechte, der Mond das linke Auge des Lichtgottes, der als Falke über den Himmel fliegt. Aber der Himmel ist auch eine blauglitzernde Flut, auf der die Gestirne in Schiffen fahren. Und wieder wurde der regenspendende Himmel zu einer gewaltigen milchgebenden Kuh,

Abb. 11. Ägyptisch (etwa 1400 v. Chr.) Liegender Widder.
Museum, Berlin.

deren Beine auf der Erde stehen. Auf einem Relief vom Grab Sethos' I. sehen wir diese Kuh von dem Luftgott Schu und anderen Göttern gehalten und an ihrem Bauch die Sterne und die Schiffe der Sonne: die Abstraktionskraft der Ägypter schreckte nicht vor dieser für unser Empfinden ungeheuerlichen Vereinigung beider Ideen zurück.

Die ägyptische Religion war aus einem uralten Tierkult hervorgegangen. Wölfe, Stiere und Falken waren schon in ältester Zeit mit scheuer Ehrfurcht betrachtet worden. Dem naiven prähistorischen Menschen galten sie einfach als Jagdbeute. Den Ägyptern waren sie dunkler Rätsel und Mächte voll. Das Schreien der Paviane bei Sonnenaufgang deutete man als Anbetung des großen Lichtgottes. Die Verehrung der Tiere als Gottheiten nahm wechselnde und schwankende Formen an. Man betrachtete das Tier als Symbol und als Repräsentanten

der Gottheit, verehrte die Gottheit im Bildwerk des ihr heiligen Tieres. Zugleich wurden die Gottheiten — außer in reinmenschlicher Gestalt — auch als Menschen mit Tierköpfen gebildet: Horus wurde mit dem Kopfe eines Sperbers, die Göttin Sechmet mit einem Löwenkopfe dargestellt und der Übergang vom Tierkopf in den menschlichen Körper wurde mit bewundernswerter Geschicklichkeit vermittelt. Aber noch traten die Tiere neben den Göttern sehr zurück. In späterer Zeit wurde dann — der römische Reisende Strabo meldet es uns mit Erstaunen — ein Exemplar der Tiergattung lebend im Heiligtum seiner Gottheit gehalten und gepflegt. Und in der letzten Periode der Entartung war jedes Exemplar des Tieres heilig, und verendete Katzen und Kühe wurden sorgfältig einbalsamiert und auf besonderen Friedhöfen begraben.

Kein Wunder, daß die Tiere auch in der Kunst eine Rolle spielten. Und in der Kunst zeigt sich wieder dieselbe Abstraktionskraft des Ägypters. Sie beherrscht alles Formale und gibt den Werken ihren strengen reinen Stil, der in seiner konzentrierten Kraft auf uns so starken Eindruck macht. Schon die Bilderschrift der Hieroglyphen, die das Verbum »finden« durch einen pickenden Ibis, das Verbum »fliegen« durch einen fliegenden Vogel darstellte, verlangte die knappste Formel für diese Zeichen. Knappste Form ist auch den ägyptischen Tierbildwerken eigen und diese Knappheit steigert die Ausdruckskraft enorm. Knappheit und Größe liegen nahe beieinander. Der Verzicht auf das Unwesentliche läßt das Wesentliche um so machtvoller zur Geltung kommen. Die Größe, die in ägyptischen Tempelhallen lebt, spricht aus der ganzen ägyptischen Kunst. Kunst, die der Ausdruck von Größe sein soll, wird immer stark mit architektonischen Mitteln wirken. So ist auch der Widder (Abb. 11) fast eine Architektur, obwohl die charakteristische Form gewahrt bleibt. Ohne die Ägypter wüßten wir nicht, welche Majestät aus einem Widderkörper sprechen kann. Der Widder ist aus rotem Granit, etwas über zwei Meter lang, und stammt aus der Allee von Widdern vor dem Tempel von Soleb in Nubien. Auf seinem Haupt trägt er die Sonnenscheibe, denn er ist das Tier des Sonnengottes Ammon. Um die Scheibe ringelt sich die furchtbare Dienerin des Gottes, die flammen-

Abb. 12. Ägyptisch (etwa 600 v. Chr.): Liegender Löwe.
Louvre, Paris.

Abb. 13. Ägyptisch (etwa 600 v. Chr.): Sitzender Hund.
Louvre, Paris.

speiende Schlange, die seine Feinde vernichtet. Vor dem Widder steht das kleine Bild seines Stifters, des Königs Amenophis III., der von 1427—1392 v. Chr. regierte.

Voll ruhiger gesammelter Kraft ist der liegende Löwe des Louvre, Abb. 12. Schwer hat sich die mächtige linke Tatze über die nach oben gekehrte rechte gelegt. Der Hinterleib ruht, mit gelöster Muskelspannung, auf dem rechten Bein, das unter dem Körper durchgeschoben ist. Der starke Schweif legt sich um das Postament. Die Augen waren, wie bei dem Widder, eingelegt.

Innerhalb des Architektonischen wurde das Psychologische nicht ausgeschaltet. Atmet der Löwe Ruhe und Adel, so scheint der Hund (Abb. 13) seine Lebhaftigkeit nur mit Mühe zu zügeln. Aufmerksam und gespannt blickt er gerade aus. Diese straffe Silhouette ist köstlich. Großartig stützt sich der magere Körper, der die Rippen deutlich sehen läßt, auf die für einen Hund fast zu gewaltigen Vorderbeine mit den starken Pfoten. Die Glanzlichter auf dem schwarzen Granit modellieren prächtig den gedrungenen Leib. Die aufgerichteten Ohren sind abgebrochen. Sie würden den Eindruck der Aufmerksamkeit noch erhöht haben. Auf das Stoffliche des Fells ist bei dem glatten, kurzhaarigen Tier gar nicht eingegangen, bei dem Löwen ist auch nur die kurze Mähne, die den Kopf umrahmt, als kompakte Haarmasse behandelt, während sich das Fell des Widders in ein schuppenartiges Ornament verwandelt hat.

Die Assyrer

Wenn wir uns von den alten Ägyptern nach Vorderasien wenden, zu den Assyrern, so treffen wir in Sprache, Schrift, Zeitrechnung, Religion auf viele Züge, die die uralte Verwandtschaft beider Völker bezeugen. Auch der mit dem Götterglauben verknüpfte Tierdienst ist, wenn auch nicht in gleicher Ausdehnung, vorhanden. Kein Wunder, daß auch die Kunst viele Berührungspunkte aufweist, obwohl sich diese in geschichtlicher Zeit bei beiden unabhängig voneinander entwickelt hat.

Abb. 14. Assyrisch (um 885 v. Chr.): Löwe, von einem Tempelportal. Marmor.
British Museum. Nach einer Photographie von Mansell & Co., London.

Abb. 15. Assyrisch (um 650 v. Chr.): Pferdekopf vom Gespann des Assur=bani=pal. Alabasterrelief.
London, British Museum. Nach einer Photographie von Mansell & Co.

Ein gemeinsames Hauptmoment ist, daß die bildende Kunst in enger Verbindung mit der Architektur steht und daß sie selbst deshalb hauptsächlich von architektonischen Gesichtspunkten ausgeht. Als neue Errungenschaft kommt die Darstellung starker Bewegung hinzu. Wir befassen uns hier nicht mit der alt=chaldäischen Kunst, obwohl ihre Siegelzylinder bemerkenswerte Tierornamentik zeigen, sondern gehen gleich zu der Blütezeit assyrischer Kunst über, wie sie unter den Königen Assurnasipal und Assurbanipal, dem »Sardanapal« der Griechen, ihren Höhe=punkt erreichte. Als ausgesprochen architektonisches Gebilde tritt uns da der Löwe mit drohend aufgesperrtem Rachen ent=gegen, der an der Mauerecke eines Tempeleingangs Wache hielt (Abb. 14). Er sollte von vorn und von der Seite gesehen eine gleichbefriedigende Ansicht bieten. Er stemmt für den von vorn Herantretenden beide Vorderbeine nebeneinander kraftvoll gegen den Boden. Dem seitlich stehenden Betrachter bietet er sich als gewichtig Schreitender dar. Der »Ansichtsforderung« Genüge zu tun, war so sehr Hauptsache, daß die sich ergebende

Fünfzahl der Beine nicht ins Gewicht fiel. Auch hier sehen wir die stilbildende Abstraktionskraft am Werk. Ein namhafter Gelehrter glaubt diese »Mißbildung« »entschuldigen« zu müssen. Hans Cornelius aber spielt in seinen »Elementargesetzen der bildenden Kunst« die starke, von naturalistischen Bedenken nicht irritierte Ausbildung des Prinzips gegen seine Vernachlässigung in der modernen Unkultur aus. Leider stand uns eine reine en face- und eine reine Profilaufnahme des Werkes nicht zur Verfügung. Sie hätte den assyrischen Künstlern Recht gegeben. Der Löwe ist, mit Ausnahme des Kopfes und der Mähne, mit Keilschrift bedeckt, die auch über die Rückwand, aus der das Relief herauswächst, weiterläuft. Auch das kann die starke reine Wirkung nicht beeinträchtigen.

Zweihundert Jahre später baute Assurbanipal, der 668—626 König der Assyrer war, seinen gigantischen Palast zu Ninive, dem heutigen Kujundschik, und schmückte ihn mit Alabasterreliefs, die seine Schlachten und seine Jagdzüge verherrlichten und verewigten. Seit diese Reliefs von den Engländern Mitte des vorigen Jahrhunderts aus den Schutthügeln wieder zutage gefördert wurden, gehören sie zum kostbarsten Kunstbesitz der Menschheit. Das Pferd, bei den Ägyptern erst spät, mit der Eroberung des Landes durch die Hyksos, bekannt geworden, ist hier schon stilistisch bewältigt als feuriges, feinnerviges Tier (Abb. 15). Der Kontrast zwischen den starren Geraden von Zügel und Zaumzeug und den Kurven des Körpers erhöht noch den Eindruck vibrierenden Lebens und lenkt den Blick unwillkürlich auf die Hauptsammelpunkte der Anspannung: Augen, Nüstern und Maul. Andrerseits suggerieren die Geraden der Zügel wieder das pfeilartige Dahineilen des Tieres. Die Jagdhunde (Abb. 16) hängen an ihren Riemen vor kaum gebändigtem Eifer, während die Diener eine neutrale Amtsmiene zeigen. Die Hunde keuchen mit gierig geöffneten Lefzen. Ihre Tatzen sind fast Löwentatzen. Aber die Beine der pfeildurchbohrten Löwin (Abb. 17) werden fast zu Säulen. Drei Pfeile stecken ihr im Rücken — der eine dringt zum Bauche wieder heraus — und Blut rinnt aus allen Wunden. Die Hinterbeine vermag sie kaum noch nachzuschleifen. Sie brüllt vor Schmerz laut auf. Mit Recht zählt die Löwin zu den populärsten Werken

Abb. 16. Assyrisch (um 650 v. Chr.): Jagdgefolge mit Hunden und Netzen.
British Museum. Nach einer Photographie von Mansell & Co., London.

alter Kunst, weshalb sie auch der Schweizer J. V. Widmann auf den Einband seiner schönen tiefsinnigen Dichtung »Der Heilige und die Tiere« gesetzt hat. Leider hat sie auch unter dem Fluch solcher Popularität zu leiden, indem sie durch zahllose flaue Abgüsse nach flauen Kopien verwässert und vulgarisiert wurde. Davon ist ihr fast noch gewaltigerer Genosse, der blutspeiende Löwe (Abb. 18) glücklich bewahrt geblieben, — weil der grauenhafte Anblick auf die Dauer nicht leicht erträglich ist. Steigt der Umriß der Löwin in einer herrlichen Dia-

Abb. 17. Assyrisch (um 650 v. Chr.): Löwin, von Pfeilen durchbohrt.
British Museum. Nach einer Photographie von Mansell & Co., London.

Abb. 18. Assyrisch (um 650 v. Chr.): Blutspeiender Löwe.
British Museum. Nach einer Photographie von Mansell & Co., London.

gonale auf, so türmt sich der seine zu einer Pyramide, deren Gipfel die Schultern sind. Wie ein Keil bohrt sich das Vorderbein zwischen die Muskeln des Beugers und Streckers, während wir an der gleichen Stelle bei der Löwin eine fast kalligraphisch schöne Linie sehn. Die Mähne ist ganz anders verarbeitet, wie bei dem Portallöwen (Abb. 14). Sie zeigt an den Wangen langen Behang, im übrigen kurze, dicke, schuppenartige Zotten, die sich um den Vorderfuß herum unter den Leib fortsetzen. Die schon genannten Muskeln des Oberarms bleiben frei, um dort die Konstruktion des Körpers zu zeigen und zugleich die Ausdruckskraft der Form zur Geltung zu bringen. Der Schweif, dessen Ende wieder die stärkere Behaarung zeigt, steigt nochmal in einer stark betonten Kurve aufwärts. —

Die Inder und Chinesen

Wenden wir uns noch weiter nach Osten, so treffen wir in Indien zwar auf eine Religion, die, wie keine andere, der Tierwelt liebevoll sich annimmt: den Buddhismus, nicht aber auf eine Schöpferkraft, welche dieses innige Mitfühlen mit dem Tier in gleich stark künstlerisch empfundene Werke umgesetzt hätte. Die indische Kunst ist ein uns zunächst barbarisch anmutendes Chaos aus uralten volkstümlichen Elementen und aus vorderasiatischen, — seit dem Zug Alexanders des Großen — auch griechischen Einflüssen. Das östliche Tor der großen Stupa zu Sâñtschi, das das Berliner Museum für Völkerkunde in einem Abguß besitzt, ist mit seinen Reliefs voller Elefanten, Pfauen, Papageien, Büffeln, Zebus, Ziegen und geflügelter Löwen gewiß ein Werk von imposanter dekorativer Wirkung, aber wir haben nicht den Eindruck, als seien die Tiere um ihrer selbst willen gebildet. — China ist das Stammland der gesamten ostasiatischen Kunst. Von ihm hat Japan sich immer wieder befruchten lassen. Leider sind wir noch weit entfernt, seine Kunst so zu übersehen, wie die japanische. Die Kunst der alten Chinesen ist ernster und tiefer, als die der Japaner, welch letztere sich gern mit rein ästhetischen Reizen begnügt, die sie allerdings in raffiniertester Ausbildung und in größter Fülle darbietet. Einen ersten schwachen Begriff von chinesischer Malerei gab uns Deut-

schen die Ausstellung der Sammlung Wegener in der Berliner Akademie im Winter 1908/9. Ein Werk von solcher Erhabenheit der Empfindung und des Ausdrucks, wie das des T'ang-Yin († 1523), das den Priester Tamo darstellt, wie er im Hochgebirge vor seinem Jagdkamel einherschreitet, kennt die japanische Kunst kaum. Priester und Kamel schauen gleicherweise zu einem hoch über sie weg fliegenden Vogel hinauf, der wohl soeben einen durchdringenden Schrei ausgestoßen hat. „Es wird Abend und es fängt leise an zu schneien", lautet die Inschrift. Das Bild ist ein schmales Hochformat und mächtig recken sich in ihm die Vertikalen der beiden steilen Berggipfel, des in der Verkürzung zusammengedrängten Tieres und des etwas beleibten Priesters. Das Bild ist ganz durchdrungen von Einsamkeitsstimmung. (Abb. im Katalog der genannten Ausstellung. Union, Deutsche Verlagsgesellschaft, Berlin.) — Über welch' reiche Kunstmittel China aber schon nahezu tausend Jahre vor Entstehung dieses Werkes, um 700 n. Chr., verfügte, mögen die beiden Pferde des Han-Kan zeigen (Abb. 19). Auf dieser von den Chinesen geschaffenen Basis konnten die beweglichen, anpassungsfähigen Japaner das luftige, leichte, in allen Farben schillernde Gebäude ihrer Kunst errichten, in das wir mit dem nächsten Kapitel eintreten.

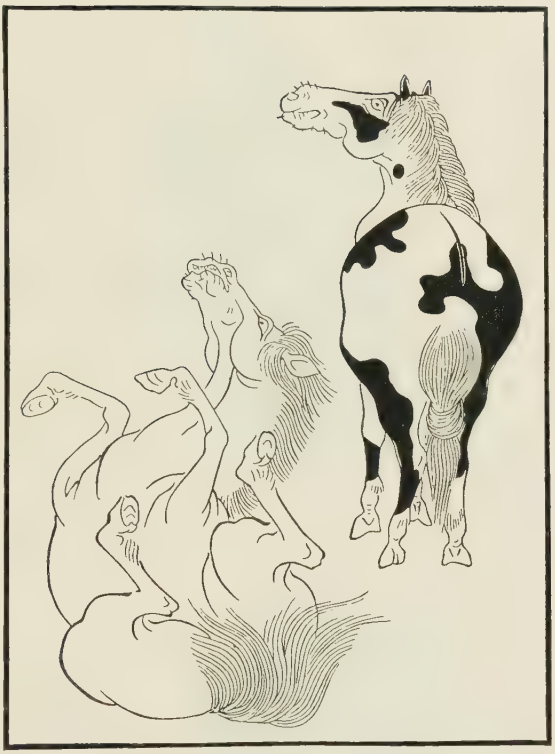


Abb. 19. Han-Kan (um 700 n. Chr.): Zwei Pferde. Gemälde.

Die Japaner

Kaum ein Kulturvolk hat sich so sehr das innige Zusammenleben mit der Natur bewahrt wie die Japaner. Und bei kaum einem andern ist dies Zusammenleben so sehr gleichbedeutend mit einem ästhetischen Genießen und Verarbeiten des Natureindrucks. Da sie zugleich fast jedes Gerät ihrer Haushaltung zum Kunstwerk machen, hat ihr Naturgefühl auf so vielseitige Weise künstlerischen Ausdruck gefunden, wie sonst nirgends. Wir können kaum einen Gegenstand ihres täglichen Gebrauchs in die Hand nehmen, ohne ihn mit einem Klang aus der Natur geschmückt zu finden. Auf einem Medizinbüchschen in Goldlack finden wir Sumpfpflanzen von Leuchtkäfern überschwirrt. Schwertstichblätter zeigen fliegende Reiher oder eine Languste. Auf einer Etagere für Bücher flattern Schmetterlinge. Auf einem Setzschirm thront majestätisch ein Falke. Eine Schwertzwinge zeigt einen zielenden Jäger; sein Ziel, der Hirsch, bildet den Knauf des Schwertes. Als Gewandmuster sehen wir Schwalben im Regen oder Vogelspuren zwischen abgefallenen Kirschblütenblättern. Ja, im Wasser lustig schwänzelnde Froschlarven werden nicht verschmäht. Die Beispiele ließen sich mühelos um Hunderte vermehren. Allein die Tierdarstellungen auf den Netzuke (sprich Né-tské) zeigen eine unerschöpfliche Fülle von Motiven. Netzuke sind kleine Schnitzwerke aus allen möglichen Materialien, die am Gürtel an einer seidenen Schnur befestigt getragen werden. An dieser Schnur hängt dann ein Schreibzeug, ein Pfeifenfutteral oder eine Geldbörse, — was eben der Japaner oder die Japanerin auf diese Weise mit sich zu tragen wünscht. Auf Seite 33 bilden wir eine Reihe solcher Schnitzwerke in natürlicher Größe ab. Albert Brockhaus, der Verleger, hat über dies Thema ein wundervolles Werk mit 325 Abbildungen verfaßt, dem auch wir unsre Bilder entnehmen. Aber eigentlich muß man die Netzuke selbst in die Hand nehmen und nach allen Seiten drehen können. Und diesen Genuß können sich viele von uns ohne allzu große Opfer verschaffen. Für zehn bis zwanzig Mark sind noch heute schöne Stücke bei den deutschen Händlern zu haben. Vor mir hockt

Abb. 20. Japanische Schnitzereien (Netzuke): Ochse, Eber, Katze, Affe, Zikade.
(Aus Albert Brockhaus, Netzuke. Leipzig, F. A. Brockhaus Verlag.)

Abb. 21. Rehe. Farbenholzschnitt nach Korin (1660—1716).

eine breite, dicke Erdkröte aus braunem Holz und mein Auge freut sich immer wieder an den vielen Buckeln ihres Rückens, auf dem die Glanzlichter spielen. — Wir zeigen noch einen Hirsch von einem lackierten Schreibkastendeckel (Abb. 22) aus der Schule Korins und die Holzschnittkopie nach einer Malerei desselben Meisters (Abb. 21). Wie natürlich bewegen sich die graziösen Tiere, obwohl das Terrain gar nicht angedeutet ist und die Tiere selbst nur als reine Farbflächen, ohne Konturen, ohne Modellierung gegeben sind!

Der japanische Originalholzschnitt übernimmt größtenteils die Typen, wie sie die lange Tradition in der Malerei geschaffen, die ihrerseits wieder von der älteren chinesischen Kunst stark beeinflußt ist.

Den Karpfen (Abb. 23) hat nach einem älteren Gemälde Morikuni 1749 in Holz geschnitten. Dabei ist durch die verschiedene Behandlung der Schuppen, Flossen und der Wasserpflanze eine schöne ornamentale Schwarz-Weiß-Wirkung erzielt. Das starre runde Fischauge ist sehr charakte-

Abb. 22. Hirsch. Auf einem Schreibkastendeckel im Korinstil. Um 1700.
Sammlung Jacoby, Hamburg.

Abb. 23. Karpfen. Holzschnitt von Morikuni, 1749.

ristisch zur Geltung gebracht. — Auch der geduckte Tiger des Toyohiro (Abb. 24) geht ganz auf den von der Malerei gebildeten Typus zurück und sucht auch in dem breiten vehementen Strich die malerische Technik nachzuahmen. Zwei Tiger eines ähnlichen Typus von Shunsho und Utamaro, Künstlern des 18. Jahrhunderts, hat Dr. Julius Kurth, wohl unser bester Kenner des japanischen Holzschnittes, in seiner kleinen Studie über »Utamaro als Tiermaler« (Kosmos 1909, Heft 9) abgebildet.

Utamaro hat erst eigentlich das Tierbild für den Holzschnitt erobert, indem er es von den Einflüssen der Malerei befreite und an Stelle der Tradition die unbefangene Naturbeobachtung setzte. Wir verdanken seiner Hand drei Bücher: das Muschelbuch, eigentlich »Gastgeschenke der Ebbe«, 1780, das Insektenbuch, 1788, das auch Schlangen, Frösche und Eidechsen zeigt, da sie der Japaner gleichfalls zu den Insekten zählt. Einem so feinen Beobachter wie Utamaro konnten die engen Wechselbeziehungen zwischen Insekt und Pflanze nicht verborgen bleiben, und so ist das Buch eigentlich auch ein Pflanzenbuch geworden. Wir geben in unserer Abb. 25 aus diesem überzarten Werk Heuschrecke und Fliege an einer rankenden Gurke wieder. Mit liebevoller Sorgfalt ist den intimsten Nuancen von Farbe und Form nachgegangen. Die grünen Blätter zeigen in ihren Wendungen bald die dunklere Ober-, bald die hellere Unterseite, die gelben Blüten sind zart rötlich konturiert, bei der Heu-

Abb. 24. Utagawa Toyohiro: Tiger, Farbenholzschnitt.

schrecke ist im Ineinanderspiel von Braun, Grau und Grün nichts übersehen und die gläsernen Flügel der Fliege haben einen leichten Silberstaub erhalten. Die kokett sich spreizenden Rankfäden leiten zu dem in das Blatt geschriebenen Text aufs glücklichste über. Bald nach diesem Werk erschien noch das Vogelbuch der »Hundert Regenpfeifer«.

Wir lassen uns Vögel, um noch einen weiteren Meister kennen zu lernen, von Harunobu zeigen, der die beiden Blätter mit den Kranichen am Strand (Abb. 26) und den Mandarinenenten (Abb. 27) etwa zwanzig Jahre vor der Tätigkeit Utamaros schuf. Das Kranichblatt, das die Erscheinung fast in ornamentale Werte umsetzt, läßt diese frühere Entstehungszeit deutlich erkennen. Der Text rechts oben ist ein Gedicht des

Abb. 25. Utamaro. Aus dem »Insektenbuch« von 1788.

Abb. 26. Harunobu, Kraniche am Strand. Holzschnitt. 1765.
Aus Dr. J. Kurth, Harunobu.

Abb. 27. Harunobu, Mandarinen-Enten,
Handkolorierter Holzschnitt. 1763.
Aus Dr. J. Kurth, Harunobu.

Yamabe no Akahito, der um die Mitte des 8. Jahrhunderts lebte und als einer der größten Dichter Japans gilt. Es lautet in Kurths Übersetzung (Japanische Lyrik. München, R. Piper & Co., S. 12):

An Wakas Küste
Bespült die Flut die Schroffen
Mit hohen Wellen,
Und rings in grauen Binsen
Ertönt der Schrei des Kranichs.

Das unartikulierte und doch so ausdrucksvolle Lautwerden des Tieres in der Natur ist auch das Thema des Holzschnittes (Abb. 28) von Hokusai, dem populärsten aller japanischen Künstler. Hier ist es ein herrenloser Hund, der in einer Mondnacht heulend umherirrt. Nur noch die Geschäftigkeit zweier Menschen im Mittelgrund stört die Nachtstille mit ihren ziehen-

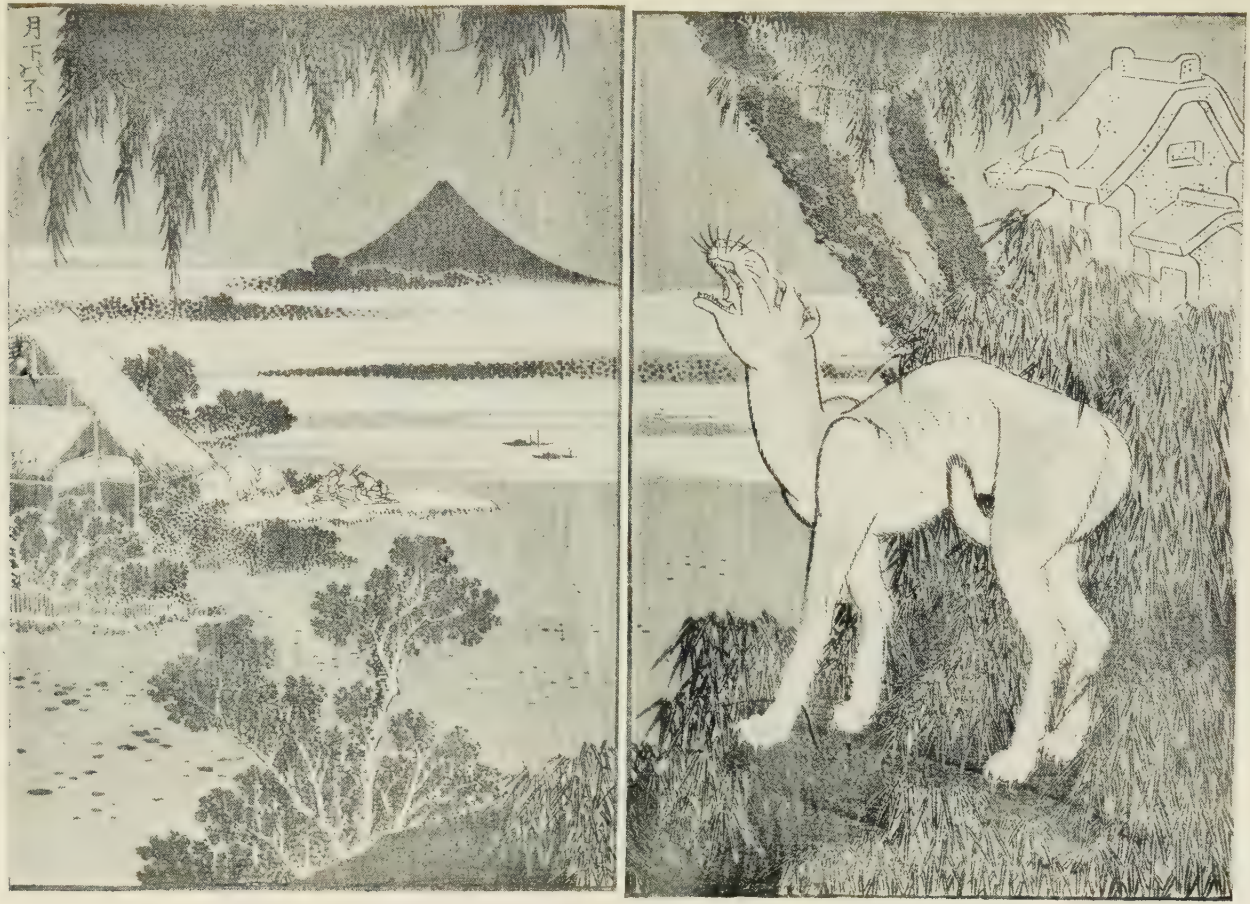


Abb. 28. Hokusai, Herrenloser Hund am Fuji.
Aus dem Fugaku hyakkei von 1835

Abb. 29. Hokusai, Galoppierendes Pferd. Aus der Mangwa.

den Nebelstreifen und ihrem Mond hinter hängenden Weidenzweigen. Am Horizont ragt dunkel der heilige Berg der Japaner, der Fuji, zum Himmel. Zeigt sich der Meister, der 1849 im Alter von 90 Jahren starb, in der etwas seltsam anmutenden Gestalt des Hundes noch konventionell befangen, so ist der Zauber der nächtlichen Stimmung schon mit ganz modernen Nerven empfunden. Zu verwegener Freiheit erhebt er sich in dem galoppierenden Pferd (Abb. 29), das mit wenigen Tuschflecken und Pinselhieben voll triumphierenden Elans hingesetzt ist.

Scheinbar sehr weit ist der Weg von der Kunst Ostasiens zu der Kretisch-mykenischen. Und doch fehlen auch da die Bindeglieder nicht ganz, wie noch eben Anton Reichel in seinem Aufsatz »Ostasien und das Abendland«*) wieder betont hat.

*) Monatshefte für Kunstwissenschaft III. Jahrg., Heft 4.

Nicht nur einzelne gemeinsame formale Bildungen lassen einen Zusammenhang erkennen. Gemeinsam ist vor allem ein starkes Naturgefühl, dessen künstlerischer Niederschlag in erster Linie der Ausschmückung von Gegenständen des täglichen Gebrauchs zu gute kommt.

Kretisch-mykenische Kunst

Ein Verbindungsglied vor allem zwischen der alten ägyptischen, vorderasiatischen und griechischen Kunst, ist die kretisch-mykenische als in sich geschlossener Komplex von ausgesprochener Eigenart erst seit wenigen Jahrzehnten bekannt. Vor allem auf dem Gebiet der Kleinkunst und des Kunstgewerbes stoßen wir auf hervorragende Leistungen. Allen voran stehen die beiden als Gegenstücke gearbeiteten Goldbecher mit Stierdarstellungen aus dem zweiten Jahrtausend vor Christus, die in einem Fürstengrab in der Nähe Spartas gefunden wurden (Abb. 30). Sie befinden sich jetzt im Athener Nationalmuseum, eine schöne Kopie u. a. auch im Münchner Antiquarium. Auf dem ersten hat ein Mann einen Stier mit starkem Strick am Hinterfuß gefesselt. Der Stier brüllt mit erhobenem Kopf. Daneben blicken Kuh und Stier einander fast zärtlich an. Die Kuh, die die Zunge herausstreckt, scheint den Stier lecken zu wollen. In dessen Rücken kommt ein Nebenbuhler, mit gesenktem Kopf schnuppernd heran. Auf dem zweiten Becher sehen wir erregte Kampfszenen. Ein Stier ist in ein starkes Fangnetz geraten, das zwischen den Bäumen ausgespannt war. Er hat sich im Sturz überschlagen, die Vorderbeine sind in das Netz verstrickt, der Hinterleib hängt mit stark gebogenem Rücken in der Luft, vom Netz, gegen das er drängt, gehalten. Ein zweiter Stier, erschreckt, eilt in großen Sprüngen davon. Der dritte hat den Kampf mit dem Menschen aufgenommen. Einen hat er hochgeworfen — wir sehen ihn fallen — den zweiten hat er mit dem Horn aufgespießt. Dadurch, daß die Stiere die ganze Höhe des Bechers füllen, gewinnen sie — vor allem neben den kleinen Bäumen — an Wucht. Die stark und lebendig bewegten Körper selbst sind herrlich durchmodelliert. Die

Abb. 30. Zwei mykenische Goldbecher mit Stierdarstellungen.
Museum, Athen. Nach Woermann, Geschichte der Kunst.

Abb. 31. Mykenische Vase mit Tintenfisch. Trinkgefäß aus Jalysos auf Rhodus. ca. 1500—1000 v. Chr.
Nach Furtwaengler u. Loeschke, Mykenische Vasen.

schweren Leiber werden von kurzen muskulösen Beinen getragen. Auch das Terrain ist anschaulich gegeben. Der unbefangene Realismus der Darstellung, jeder Schematisierung des Natureindrucks abhold, weist diesen Werken einen ganz gesonderten Platz neben den gleichzeitigen ägyptischen und vorderasiatischen an. Wir kennen Fresken — einzigartig in der ganzen antiken Kunst —, auf denen die Landschaft, in der die Tiere leben, fast zur Hauptsache wird. Auf einer solchen aus dem Palast bei Aja Triada sehen wir eine Wildkatze von prachtvoller Zeichnung durch das Gebüsch hindurch einen Vogel beschleichen. Auf Dolchklingen werden Löwenjagden in Gold und Silber auf den dunklen Grund der Bronze eingelegt. Ein wohlgeformter Steinbock erscheint als Knopf einer goldenen Haarnadel. Die Tiere des heimischen Strandlebens, Fische, Seesterne, Quallen, Muscheln, Korallen, wurden besonders gern verwandt, vor allem der Polyp, den wir auf einer Tonvase zeigen (Abb. 31), mit seinen Glotzaugen und den symmetrisch aber doch wieder frei sich ausschlängelnden Fangarmen.

Die Antike

Die kretisch-mykenische Kunst erlosch durch die Völkerverschiebung, welche wir die »Dorische Wanderung« nennen, ums Jahr 1100 v. Chr. Auch in der Geschichte der antiken Vasen ist dieser Einschnitt deutlich markiert. An Stelle der hochentwickelten mykenischen Formen tritt ein geometrischer Stil, von den roheren unverbrauchten Dorern mitgebracht, — ein Erbteil der indogermanischen Bronzezeit. Wir können hier nicht alle Verwicklungen und Abzweigungen der Geschichte der Vasenbildnerei verfolgen. In allen Epochen finden wir sie mit Tier- und Menschengestalten geschmückt. Wir stehen vor einem Reichtum der Erfindung, wie sonst einzig noch in der angewandten Kunst der Japaner. Nur einige Stichproben aus der Fülle können wir geben. Aus Rhodos stammt die Weinkanne des 8. Jahrhunderts (Abb. 32). Der Bauch ist in Streifen wie in Stockwerke geteilt und in diesen umschreiten Enten, Antilopen, Damwild in steifen Schritten das Gefäß. In den Tieren ist noch orientalischer Einfluß bemerkbar. Ihre Silhouettierung ist an bestimmten Stellen mit weiß und rot gehöht. Weit lebendiger in der Bewegung und in der Charakteristik des einzelnen Tieres ist die Ziegenherde (Abb. 33). Sie stammt von einem Henkelbecher des beginnenden 6. Jahrhunderts, aus der Viehzüchterlandschaft Böotien. Wie im japanischen Kunstgewerbe zahllose Stücke signiert sind, weil die Künstler sie als eine persönliche Leistung empfanden, so ist auch diese Vase, und zwar geschichtlich als eine der ersten signiert. Ihr Schöpfer heißt Theozotos. — Mitten in die stolze Klassik der griechischen Kunst des 5. Jahrhunderts führt uns bereits die Vase mit dem zum Aufbruch wartenden Rennwagen (Abb. 34). Adel und Grazie der Form machen einen hinreißenden Eindruck. Von hier ist nicht weit zu dem Hirsch auf dem japanischen Schreibkastendeckel (Abb. 22), wenn auch die Form hier noch strenger und gebundener erscheint als dort. Auf dem Tierfries unten sehen wir Widder, Löwe und Stier. Dazu zwei Jagdgeparden mit verbundenen Augen: Katzenarten, die zur Jagd abgerichtet wurden und denen

Abb. 32. Rhodische Weinkanne aus Kamiros.
ca. 800 v. Chr., Louvre.
Nach Rayet et Collignon. Hist. de la Céramique Grecque.

der Verband erst gelöst wurde, wenn sich das Wild gezeigt hatte, das sie verfolgen sollten.

Die Kunst der Griechen tritt uns am großartigsten und reichsten in ihrer Plastik entgegen. Und wenn auch in dieser der menschliche Körper eine völlig beherrschende Stellung einnimmt, wenn auch die Griechen die ganze Natur in Menschengestalt sehen: Götter, Berge und Quellen, Sonne und Mond, Städte und Meere — so hat ihre Kunst doch auch das Tier in ihr Bereich gezogen und auch an diesen Darstellungen können wir ihre Entwicklung von Befangenheit zu größter Wahrheit,

Abb. 33. Ziegenherde von einem boiotischen Henkelbecher des Theozotos, im Louvre.

Freiheit und Schönheit verfolgen. Es ist ein siegreiches Fortschreiten in so kurzer Spanne Zeit, wie es die Kunstgeschichte kaum ein zweites Mal zu berichten hat.

Weihgeschenke, die in die Tempel der Götter gestiftet wurden, gaben den ersten Anlaß, Tiere plastisch zu bilden. Zu den frühesten Werken dieser Art gehört der „Kalbträger" des Berliner Museums. Der Mann, der da auf seinen Schultern ein Kalb herzuträgt, nannte sich, wie auf der Inschrift zu lesen ist, Bombos. Er ist noch streng in unbeweglicher Frontstellung gegeben und hält die Beine des Tieres mit beiden Händen vor seiner Brust fest. Das Kälbchen mit seiner dummen Dulderminie und seinen unausgewachsenen derben Gliedmaßen ist schon sehr gut verstanden.

Nur etwa hundert Jahre trennen dies Werk von der Kapitolinischen Wölfin (Abb. 35). Dies Wahrzeichen der ewigen Stadt ist von griechisch-jonischer Hand ums Jahr 500 v. Chr. in Mittelitalien für Rom gearbeitet worden. Die Zwillinge hat erst im 16. Jahrhundert Guglielmo della Porta dem Tier hinzugefügt. Die Wölfin ist eins der wenigen Werke in Rom, die sich aus dem Altertum herübergerettet haben, ohne je in der Erde vergraben gewesen zu sein. Der Körper des Tieres hat schwere Verletzungen aufzuweisen, das Metall ist an den Hinterbeinen weit aufgerissen. Wahrscheinlich ist es das uralte Werk, das Cicero und andere Schriftsteller erwähnen, und das im Jahre 65 v. Chr. von einem Blitzstrahl getroffen wurde.

Das Tier ist in einem strengen, kraftvollen Stil gehalten, die Modellierung wuchtig und energisch. Außerordentlich originell und kühn ist die Behandlung des Felles. Nur am Hals, wo keine ausdrucksvollen Muskeln zur Geltung zu bringen waren, ist es in einem Behang von einzelnen starren Locken gegeben und eine Reihe von ebensolchen einzelnen Locken läuft

Abb. 34. Anschirren eines Rennwagens, darunter Tierfries. Von einer jüngeren attischen schwarzfigurigen Vase, in Berlin, wahrscheinlich von der Hand des Hischylos.

Nach Gerhard, Auserlesene Vasenbilder.

Abb. 35. Wölfin mit Romulus und Remus. Griechische Kunst. Um 500 v. Chr. Bronze. Rom, Conservatorenpalast.

hinter der Schulter und dem Oberarm herab und den Rücken entlang. Schulter und Oberarm sind ersichtlich ausgespart, um auch dort den Aufbau des Körpers in aller Klarheit zu zeigen. Der Kopf mit den energisch hochgestellten Ohren, die so straff aus der langen Horizontale von Hals und Rücken herausspringen, — der Kopf mit den sprechenden Augen und dem erregt geöffneten Rachen ist von größter Ausdruckskraft. Er gibt dem Werk das düster Charaktervolle, das wir an ihm lieben.

Etwa zwei Menschenalter später entsteht in der griechischen Heimat der Festzug des Parthenon-Frieses, in dem sich die Plastik zu freiester Natürlichkeit entwickelt hat, zu einem Stil, in dem Form und Inhalt ohne Rest ineinander aufgehen. Der Fries umzieht das Tempelhaus des Parthenon innerhalb der Säulenhalle und der Strom von Figuren ergießt sich von der Westseite her auf den beiden Langseiten entlang und biegt zur Ostseite ein. Hier sitzen, übermenschlich groß gebildet, die Götter und genießen als Zuschauer den festlichen Zug der Reiter, Viergespanne, Fußgänger, Musiker, der Jünglinge mit flachen Körben und Ölkrügen, der Opfertiere und der Frauen mit Schalen und Kannen. Gegen zweihundert Pferde sind dargestellt, wie sie aufgezäumt werden, oder vor den Wagen und unter den Reitern gehen. Mit unbegreiflicher Leichtigkeit und nie versiegender Erfindungsgabe ist ein unendlicher Reichtum an plastischen Motiven ausgeschüttet. Nirgends ist ein Erlahmen der Gestaltungskunst merklich und das Riesenwerk ist völlig einheitlich durchgeführt. Die Pferde sind in Größe, Rasse und Aussehen fast ganz gleich, aber jedes hat seine eigene Haltung. Und dieser Wechsel wirkt nirgends erklügelt, vielmehr bewegt sich jedes Pferd ganz frei, dem Impuls des Augenblicks folgend. Wir dürfen nicht vergessen, daß das Werk ein dekoratives ist. Das einzelne Pferd wurde in späteren Zeiten wohl ausdrucksvoller gebildet. Hier sind alle Tiere von der gleichen festlichen Erregung getragen. Leider können wir aus ihrer Schar hier nur zwei zeigen (Abb. 36.) Die Reiter wirken etwas zu groß für ihre Pferde, reichen sie doch mit den Fußspitzen bis in die Kniegelenke der Tiere. Um nämlich zugunsten der dekorativen Wirkung eine gleichmäßige Flächenfüllung zu erzielen, wurde für alle Gestalten die gleiche Kopfhöhe durchgeführt. Die

Abb. 36. Griechisch (um 435 v. Chr.): Reitergruppe vom Fries des Parthenon. Marmor.
British Museum, London. Nach Photographie von Mansell & Co.

Abb. 37. Griechisch (um 435 v. Chr.): Pferdekopf vom Ostgiebel des Parthenon. Marmor.
London, British Museum.

Reiter reichen also mit den Köpfen nicht höher als die Fußgänger. Doch kommt das bei dem lebendigen Fluß des Ganzen gar nicht als störend zum Bewußtsein. Die Höhe des Frieses mißt 1,15 m.

Von demselben Tempel auf der Akropolis stammt der berühmte Pferdekopf, Abb. 37, und zwar von der rechten Ecke des Ostgiebels. Hier tauchte Selene, die Göttin der Nacht, mit müden Rossen hinab ins Weltmeer. Der Kopf ist der einzig erhaltene ihres Gespanns. Goethe, der sich von Paris aus einen Gipsabguß des Kopfes kommen ließ, widmete ihm 1820 in seiner Zeitschrift „Über Kunst und Altertum" begeisterte Worte. Er deutet besonders auf das „gespenstermäßig blickende Auge".

Auch sonst erweist sich das Pferd als das eigentliche Tier der Antike.

Die antiken Sarkophage wurden mit Bildern des Lebens und nicht des Todes geschmückt. Auf dem berühmten Relief

Abb. 38. Griechisch. Stier. Marmor.
London, British Museum.

des „lykischen Sarkophags" im Museum zu Konstantinopel, abgebildet in Spemanns Museum, Jahrgang VIII, sprengen fünf berittene Jünglinge von beiden Seiten auf einen Eber ein, der sie mit gesenkten Kopf empfängt.

Ist auf diesen Werken die Profilstellung herrschend, so wagt ums Jahr 300 v. Chr. Philoxenos in seinem Gemälde der Alexanderschlacht bereits die denkbar kühnste Verkürzung. Der Perserkönig Darius ist im Begriff, sich von seinem Schlachtwagen auf das Pferd zu retten, welches ein Getreuer ihm anbietet. Dies Pferd sehen wir ganz im Vordergrund von hinten mit erregt sich bäumendem Schweif, stampfenden Beinen und zur Seite gebogenem Hals. Es steht also ins Bild hinein. Erhalten ist uns das Werk in einem pompejanischen Mosaik, heute im Neapeler Museum. (Abbildung in Spemanns Museum, Jg. I).

Ungefähr derselben Zeit gehört der Stier unserer Abb. 38 an. Mit fast feierlicher Ruhe liegt das majestätische Tier da, den Kopf mit dem großen vollen Blick etwas zur Seite auf den Be-

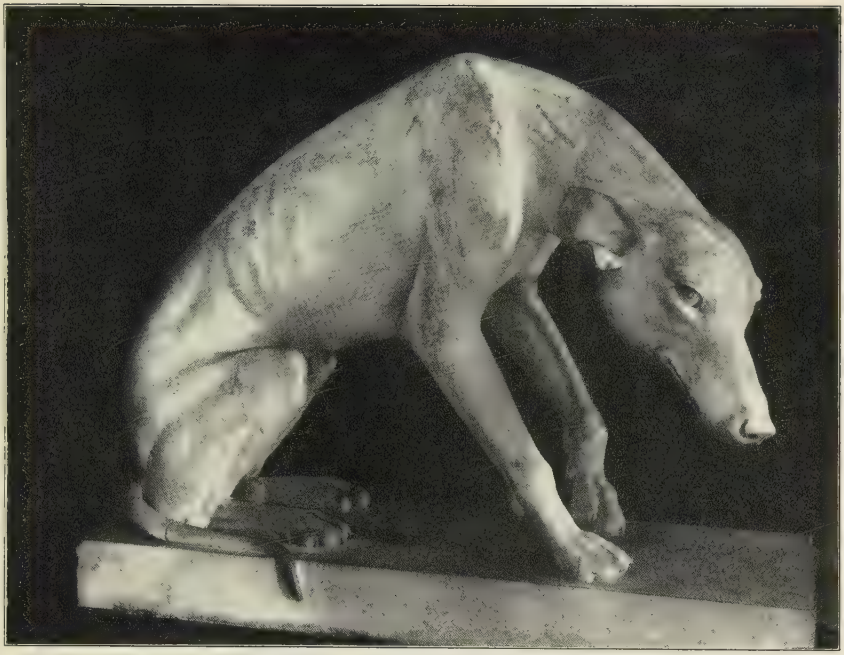


Abb. 39. Griechisch. Hündin von Gabii. Marmor.
Louvre, Paris.

schauer gerichtet. Mit äußerster Sparsamkeit sind an wenigen entscheidenden Stellen Hautfalten und Äderung angegeben, um die Geschlossenheit der großen Formen nicht zu beeinträchtigen. Nur am Schwanzende und auf der breiten knöchernen Stirn ist auf die Behaarung eingegangen.

Im Gegensatz zu dieser imponierenden Würde steht die vibrierende Unruhe der Windhündin des Louvre (Abb. 39). Wieviel zarter und nervöser ist alles an diesem Tier im Vergleich zu dem ägyptischen Hund, den wir in Abb. 13 kennen lernten. Jener wirkt bei aller Lebendigkeit in seiner starren Profilstellung wie angewurzelt. Der ägyptische Künstler hat die Stilkonvention, an die er durch seine Zeit und seine Rasse gebunden war, durch seine Art, sie sich dienstbar zu machen, als Hemmung ganz vergessen lassen. Sie wirkt für uns eher ausdruckssteigernd. Aber es liegt eine Welt zwischen ihm und dem griechischen Werk. Auch die Windhündin sehen wir im Profil,

Abb. 40. »Vor dem Hunde wird gewarnt«.
Mosaik aus Pompeji.

doch alles ist locker an diesem Körper, jedes Gelenk hat Eigenleben erhalten. Der Kopf wendet sich leicht zur Seite, das Auge blickt gespannt, das lederartige weiche Ohr legt sich zurück, der linke Vorderfuß hebt sich vom Boden. Der Schwanz sogar muß noch ein wenig über den Sockel herabhängen, um dessen abstrakte Form zu beleben.

Lustig in seiner kecken Plakatwirkung ist der an seiner Kette bellende Spitz von einem Mosaikfußboden aus Pompeji (Abb. 40). Wütend rollt er die Augen und bissig fletscht er die Zähne. Sein schwarzes Fell wird von unregelmäßigen Flecken lebhaft unterbrochen. Trotzdem der Körper ganz flächig be-

handelt ist, hat der Köter eine geradezu groteske Lebendigkeit. Man rechtet nicht mit ihm darüber, daß sein linkes Hinterbein zu weit nach vorn kommt und daß seine Zehen sich nicht viel von den Zotten seines Fells unterscheiden. Als Warnungszeichen wird er glänzende Dienste getan haben. Er ist ein köstliches Produkt antiker angewandter Kunst.

Die Antike kannte aber auch feiner durchgeführte Mosaiken, so das des Sosos mit den Tauben im „ungefegten Haus" zu Pergamon, — ungefegt, weil er, wie Plinius schreibt, „die Speisereste und was sonst noch ausgekehrt zu werden pflegt, mit kleinen mannigfach gefärbten Würfelchen dargestellt hatte, als sei es auf dem Fußboden liegen geblieben. Bewundernswert ist daran eine trinkende Taube, die das Wasser durch den Schatten ihres Kopfes verdunkelt, während andere sich sonnen und sich am Rande des Gefäßes reiben." Dies Taubenmosaik wurde noch in späterer Zeit oft frei wiederholt, so in der Villa Hadrians zu Tivoli.

Ganz später Zeit, dem ersten Jahrhundert vor Christus, gehören die beiden idyllischen Brunnen-Reliefs des Wiener Hofmuseums an. Beide verherrlichen die Mutterliebe des Tieres. In dem einen säugt eine Löwin in ihrer Höhle die beiden Jungen, die sich täppisch unter ihren Leib drängen. Auf dem andern trinkt das Lamm am Euter seiner Mutter. Beide Tiere beugen sich besorgt zu ihren hilflosen Jungen herab. Das Wasser des Brunnens floß ehemals aus dem umgestoßenen Melktopf. Auch die letzten drei Werke bietet Spemanns Museum in guten Wiedergaben.

Das Mittelalter

Wir stehen an den Toren einer neuen Zeit: der christlichen. Und eine ungeheure Masse neuen Stoffes ward durch die neue Religion der Kunst geboten, nur langsam konnten die notwendigen neuen Formen gefunden werden. Mehr als tausend Jahre vergingen, bis große Meister kamen, die aus der Arbeit der Massen

mit ihren persönlichen Schöpfungen hervortraten. Und als die Gotik mit ihren ganz neuen eigenen Werten zweihundert Jahre lang in Europa geherrscht hatte, konnte ihr noch einmal der wiederauflebende antike Stil diese Herrschaft streitig machen.

In den neuen christlichen Stoffen spielt das Tier eine größere Rolle als in dem Vorstellungskreis der Antike. Und da die Germanen die hauptsächlichsten Träger der neuen Kunst waren, kam diese Stoffwelt der urgermanischen Freude am Tier in glücklichster Weise entgegen.

Schon an der Geburtsstunde des Christentums nehmen die Tiere teil. Ochs und Esel stehen an der Krippe, und den Schaf- und Rinderhirten auf dem Felde verkündet der Engel die frohe Mär. Die Könige aus dem Morgenland kommen mit Pferden und Kamelen und verehren das himmlische Kind. Die früheste christliche Kunst hat den Heiland als den guten Hirten gebildet. Er trägt das Lamm auf der Schulter, nicht um es als blutendes Opfer darzubringen, wie der griechische „Kalbträger", sondern um es zu hüten und zu bewahren. So sehen wir Christus in der Marmorstatuette des Lateran-Museums zu Rom. Von sechs Lämmern umgeben sitzt er auf dem Mosaik zu Ravenna.

Und auch die Geschichten des Alten Testaments, deren bildend künstlerischer Gehalt bei ihren Schöpfern, den Juden, ganz brach gelegen hatte, wurden jetzt in Farbe und Form nacherzählt. Auch in ihnen regt sich das Getier: die Schlange des Paradieses, der Löwe Simsons, der Rabe des Elias, das Hündchen des Tobias.

Drei Evangelisten erhielten Tiere zum Symbol: Markus den Löwen, Lukas den Stier und Johannes den Adler. Löwen tragen die Säulen der Kanzel im Dom zu Volterra und im Baptisterium zu Pisa. Ein Adler breitet im Dom zu Hildesheim seine Bronzeflügel, um als Lesepult zu dienen. In des Johannes grandioser Vision von den letzten Dingen, der Apokalypse, tragen geisterhafte Pferde die vier vernichtenden Mächte: Teurung, Pest, Krieg und Tod. Die Heiligen der neuen Kirche sind mit Tieren eng verbunden: der heilige Hubertus mit seinem Hirsch, der heilige Franziskus mit dem Bruder Wolf, dessen Wildheit er zähmt, und mit den Vögeln, die seiner Predigt lauschen. St. Martin und St. Georg sind hoch zu Ross.

Abb. 41. Tierfigur am Turmumgang von Notre-Dame, Paris. Aus dem 13. Jahrhundert.

Abb. 42. Tierfiguren am Turmumgang von Notre-Dame, Paris. Aus dem 13. Jahrhundert.

Aber die Welt war auch voll böser Dämonen, die in Gestalt phantastischer Tiere umgingen. Zugleich mit dem Gott ward auch der Teufel geboren, der ihn bekämpfte und der in hundert wechselnden Gestalten, angetan mit Eulenaugen, Schweinsrüssel, Widderhörnern, Drachenflügeln, Geierkrallen und Pferdefüßen die Menschen erschreckte.

Wollen wir uns im einzelnen mit dem Schaffen dieser Epoche befassen, so finden wir seinen Hauptniederschlag zunächst in Werken der Plastik. Die Fresken der Kirchenhallen und die Miniaturen der Handschriften verschwinden neben der Fülle, die die Steinmetz- und Bronzegießkunst uns bieten.

Auf den Balustraden der Türme ließen sich phantastische Vögel nieder, Elefanten und Hunde gesellten sich dazu und alle starrten in die Weite oder hinab auf die Stadt. Berühmt sind die Chimären von Notre-Dame in Paris, aus dem 13. Jahrhundert, von denen wir drei wiedergeben (Abb. 41 und 42). Der Geier — so könnte man das Tier wohl am ehesten nennen — steht in keiner Naturgeschichte und auch das kleine hilflose Tier in seinen Krallen, das er ganz vergessen zu haben scheint, so wenig rührt dessen Qual an sein steinernes Herz, ist kaum

nachweisbar. Beide wirken aber völlig überzeugend, und wir würden uns gar nicht wundern, wenn ihre Spezies noch irgendwo entdeckt würde. Das macht, weil sie so durchaus organisch empfunden und gestaltet sind. Die kurzen und langen Federn folgen genau dem Körperbau des Tieres, sie könnten gar nicht anders gelagert sein. Den Kopf umgeben sie mit einer knappen Krause, aus den Flügeln wachsen sie wie lange, breite Klingen. Das Auge blickt aus seiner Höhle nicht weniger ausdrucksvoll wie das Adlerauge bei Donatello (Abb. 49). Die Formen sind bei dem französischen Steinwerk, dem Material und dem Orte seiner Aufstellung entsprechend, noch größer und einfacher als in der Bronze des italienischen Meisters. — Der Elefant mit seinem kleinen Auge und seiner faltigen Haut ist weniger schrecklich. Gutmütig blinzelnd scheint er das unterhaltende Gewimmel zu seinen Füßen zu beobachten. Sein Nachbar dagegen, diese Mischung von Panther und Hund, blickt mit gierig geöffnetem Rachen hinab. Durch seinen mageren muskulösen Leib drücken sich die Rippen. Die Phantasie der Gotiker war in solchen Bildungen von unerschöpflichem Reichtum. Dieselben Notre-Dame-Türme sind noch bevölkert von einem Bock mit aufgestützten steifen Vorderfüßen, einem Vogel, der bis auf das Gesicht und die Krallen von einem Tuch verhüllt ist, und wieder einem, der Beeren schmaust, einem dreiköpfigen Cerberus, einem schweren Ochsen, und vielen anderen, die nicht mit ein paar Worten zu charakterisieren sind, da ihr Eindruck aus dem organischen Zusammenklang von vielen Einzelformen gebildet wird, — von der Art, wie sie sich aufstützen, den Kopf neigen usw. Am originellsten ist wohl der Dämon, der an seinem Eckplatz geruhig die Hände ineinanderlegt und mit starker Wendung des Halses sich umsieht. Die Bewegung ist so lebendig erfaßt, daß man meint, er könne jeden Augenblick sich umdrehen und einem mit seinen jahrhundertalten Augen ins Gesicht sehen.

In späterer Zeit (1468) schuf der Holzschnitzer Jörg Syrlin am Chorgestühl in Ulm eine Fülle ähnlich phantastischer Tierfiguren, von denen wir besonders die Unterhaltung zweier aus Schneckenhäusern hervorkriechender Fabeltiere nennen.

Auch zu heiterem Spiel wurden die Tiere in die Kirche ge-

Abb. 43. Schachspielende Affen. 13. Jahrhundert. Kapitäl im Ostchor des Doms zu Naumburg. Nach Aufnahme von Dr. F. Stoedtner, Berlin.

laden. Da sitzen an einem Säulenkapitäl des Doms zu Naumburg auf possierlichen Stühlchen zwei Affen beim Schach. (Abb. 43). Der rechte ist am Zug und hat eben eine Figur erhoben. Der linke hat seinen nächsten Zug schon überlegt und hält den Finger auf der Figur, die er ziehen will. Er hockt mit den Füßen auf seinem Stuhl, während sein Partner manierlich mit herabhängenden Beinen dasitzt. Wir bewundern die Toleranz der Kirche früherer Zeiten, die soviel Humor in ihren Hallen dulden konnte und nicht für die Andacht der Gemeinde fürchtete.

Als Zeichen der Herrschaft errichtete Heinrich der Löwe im Jahre 1166 auf dem Burgplatz zu Braunschweig das Bronzestandbild des mächtigen Löwen, das wir in Abb. 44 wiedergeben. Es ist ein Hauptwerk der niedersächsischen Gießkunst, deren Arbeiten weithin berühmt waren. Stammen doch Bronzetüren der Kirchen in Verona, Nowgorod und Gnesen aus ihren Hütten. Außerordentlich fesselnd ist ein Vergleich mit der gleichfalls bronzenen kapitolinischen Wölfin (Abb. 35). Das griechische Werk erwuchs aus einer viel älteren, künstlerischen Tradition. Es ist im einzelnen feiner durchgebildet, sozusagen kultivierter. Der Löwe aber steht noch fester und entschiedener da, seine Silhouette ist noch großartiger. Weit ausladend sind die Hinterbeine zurückgestreckt, der Schwanz folgt ihrer schrägen Richtung, straff und herrisch stehen die Vorderbeine auf dem Boden auf und tragen den majestätisch aufgereckten Oberkörper mit der lockigen Mähne und dem drohend aufgerissenen Rachen. Die Locken der Mähne sind diesmal nicht nur Ornament, sondern sie liegen und hängen bei aller Stilisierung natürlich am Körper.

Die Hinterbeine sind — im pedantischen Sinne des Wortes — unnatürlich weit zurückgestellt. Doch ergibt sich eben dadurch die herrliche aufsteigende Umrißlinie vom Schweifende an bis zur Kopfhöhe. Und vorn im Höhepunkt dann ein jähes Abbrechen und Zurückbiegen. Dieser Umriß allein sichert dem Werk seine monumentale Wirkung. — Etwa 50 Jahre später entstand der Reiter im Dom zu Bamberg (Abb. 65), den wir jedoch im Zusammenhang mit der Entwicklung des Reiterdenkmals betrachten werden. — Wir müssen den deutschen Boden für eine Weile verlassen, um zu sehen, welche Kräfte in Italien am Werke sind.

Abb. 44. Eherner Löwe. Von Heinrich dem Löwen 1166 auf dem Burgplatz zu Braunschweig errichtet. Nach Aufnahme von Dr. F. Stoedtner, Berlin.

Die Frühitaliener

In seinem Interesse für das Tier steht Vittore Pisano, genannnt Pisanello, (1380—1451) auf italienischem Boden ganz einzig da. Er geht so innig auf das Tierleben ein, als hätte er es recht eigentlich für die Kunst neu entdeckt. Es ist etwas Germanisches in dieser Freude am Tier und sein Hauptwerk, der heilige Hubertus, galt wegen seiner intimen Schilderung des Waldlebens lange Zeit als Arbeit unseres Dürer. (Abb. 45).

Das Terrain des Bildes geht bis an den oberen Rand, wir sehen nichts als Erde, Wald und Wasser und das sich tummelnde Getier. Das hoch Hinaufreichen des Terrains beeinträchtigte zwar die Wahrheit des räumlichen Eindrucks, aber es erlaubte dem Künstler, möglichst viel zu zeigen. Diese Möglichkeit hat er auch nach Kräften ausgenutzt. Ein Hirsch, ein Hund und der heilige Hubertus zu Pferd hätten der Legende Genüge getan. Pisanello gibt aber drei Hirsche und neun Hunde verschiedener Rassen, und von letzteren nimmt nur einer Anteil an dem Vorgang, indem er vor der wunderbaren Erscheinung die Zähne fletscht. Ein anderer ist einem Hasen auf der Fährte. Oben, den gewundenen Fluß bevölkern Reiher und Wildenten. Links in den Felsen entdecken wir noch zwei Rehe und rechts klettert ein Bär. Singvögel fliegen umher oder sitzen in den Zweigen. Auf dem stark nachgedunkelten Bild sind manche dieser Einzelheiten nur noch mühsam zu erkennen.

In all diesem Vielerlei dominiert doch das Gegenüber des jugendlichen, prächtig gekleideten Ritters und des Hirsches, der ihm mit dem Kruzifixus im Geweih entgegengetreten ist und ihn mit stummem Blicke frägt: „Warum verfolgst du mich?". Der Jäger hat staunend die rechte Hand erhoben, indes das Pferd, die Vorderbeine aufgestemmt, mit den Hinterbeinen ein ängstliches Getrappel beginnt, das das goldbeschlagene Zaumzeug erklirren macht.

Als Tierdarsteller eroberte Pisanello Neuland und es ist rührend zu sehen, wie schüchtern und doch kühn er es betritt. Verkürzungen, wie sie das Altertum in den Pferden der „Alexanderschlacht" schon bewältigt hatte, waren dem Formbesitz der Nachwelt längst wieder verloren gegangen. Pisanello schuf

Abb. 45. Vittore Pisano genannt Pisanello (um 1380–1451): Die Vision des heiligen Hubertus. Gemälde.
National-Gallerie, London. Nach Orig.-Aufn. von Franz Hanfstaengl, München.

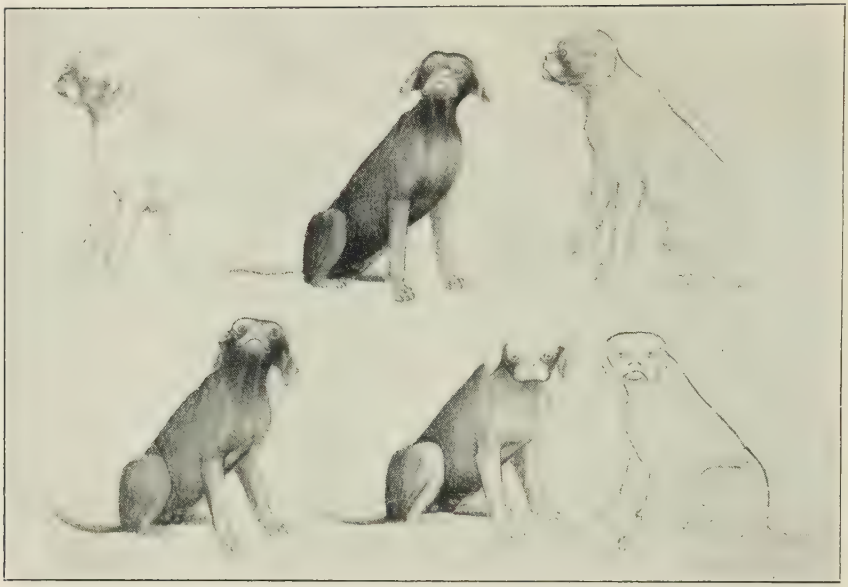


Abb. 46. Vittore Pisano genannt Pisanello (um 1380–1451): Bologneser Hunde. Handzeichnung.
Paris, Louvre. Nach einer Aufnahme von A. Giraudon, Paris.

diese Kunstmittel aus eigener Kraft neu. Auf seinem Fresko des heiligen Georg und der Prinzessin in S. Anastasia zu Verona ist das Pferd des Ritters von hinten, das der Prinzessin von vorn gesehen und die Pferde der Begleiter — darunter ein ungemein charakteristisch dargestellter Kalmücke — zeigen Kopf und Hals teils im reinen Profil, teils in halber Drehung, teils en face. Man sieht, wie die Schwierigkeiten aufgesucht sind, an denen er seine Kraft erproben wollte.

Lebendiger noch und intimer als diese Bilder sind seine Zeichnungen nach Tieren. Das Louvre besitzt seit 1856 in dem berühmten „Recueil Vallardi" einen unerschöpflichen Schatz von solchen, worunter sich auch viele Arbeiten seiner Schüler befinden. Photographien der Blätter hat die Firma A. Giraudon, Paris in den Handel gebracht. Wir sehen da die verschiedensten Hände am Werk, das Tier für die Kunst zu erobern: Neben einem ganz kräftig dekorativ und ornamental behandelten Perlhuhn ein dünn gestricheltes, auf dem Boden liegendes Pferd

Abb. 47. Vittore Pisano genannt Pisanello (um 1380–1451): Reh.
Handzeichnung, Louvre.

von grotesk verzeichneter Verkürzung, einen prächtigen Widderkopf mit großem gläsernem Auge, einen viel zu lang geratenen Hasen in gestrecktem Lauf, fünf muntere Affen, ja sogar einen Haifisch und vieles andere. Besonders schön ist das Blatt mit dem sechsmal gezeichneten Bologneser Hund, und das mit dem Reh (Abb. 46 und 47). Es ist staunenswert, in wie kurzer Zeit eine solche Höhe erreicht wurde. Denn Vorgänger, auf deren Leistung er weiterbauen konnte, hatte Pisanello nicht. An Intimität der Durchführung und ausdrucksvoller Charakteristik stehen diese Blätter neben den besten japanischen. Wie arglos und schüchtern steht das Reh da, wie lebendig ruckt der Wachtelhund den Kopf hin und her und glotzt mit seinen starren Augen um sich!

Nicht nur auf einem Stoffgebiet war Pisanello bahnbrechend, — er schuf auch eine neue Gattung der Kunstform: die Medaille. Wir kennen 31 Stück von seiner Hand, von denen er 28 stolz

in großen Lettern mit seinem Namen signiert hat. Die Vorderseite zeigt das Porträt des Gefeierten, die Rückseite poetische und sinnbildliche Darstellungen, in denen seine geliebten Tiere wieder eine große Rolle spielen. Die früheste Denkmünze ist die auf den byzantinischen Kaiser Joh. Palaiologos vom Jahre 1438. Auf der Rückseite zwei Reiter, der eine reitet, von hinten gesehen, in die Felsenlandschaft hinein. Auch hier wieder die kühne Verkürzung. — Eine Medaille von 1444 verherrlicht die Hochzeit des Lionello d'Este. Amor hält dem Löwen (Lionello) ein Notenblatt vor. Er soll das Hochzeitscarmen lernen. Hinten ein Adler auf kahlem Ast: ein Hinweis auf das Haus Anjou, das sich mit neuen Leben füllen wird. — Mit königlicher Freigebigkeit überläßt der Adler auf der Medaille des Königs Alphons von Neapel den Geiern das von ihm erjagte Wild. Am schönsten ist die romantische Erfindung, mit der der Künstler die Münze der jungen Cecilia Gonzaga schmückte. Die Fürstentochter hatte, um nicht die Gattin eines Ungeliebten werden zu müssen, den Schleier genommen. In der Nacht sitzt sie auf den Hügeln, die Hand dem schlummernden Einhorn, das ihr zu Füßen lagert, auf die Stirn gelegt, und blickt träumerisch in das stille Land. Ihr jungfräulicher Leib scheint im Licht des Halbmonds, der am Himmel steht, zu schimmern. Hier ist das Einhorn ebenso zum Träger der Stimmung einer zauberischen Stunde geworden, wie bei Böcklin.

Die Medaille ward für die Fürsten Symbol ihres Herrscherbewußtseins. Bald erstanden dem Pisano Nachahmer und Mitbewerber. So vor allem Matteo de Pasti, der auf der Reversseite seiner Medaille zu Ehren Isottas da Rimini einen mächtigen Elefanten einhertraben läßt. Alle besprochenen Medaillen, mit Ausnahme der ersten, finden sich in Spemanns Museum, Jahrgang VI, abgebildet. Originale der Medaillen bewahrt u. a. das Berliner Museum. Über Pisanello selbst gibt es leider noch kein deutsches Werk. Wir müssen einstweilen zu dem englischen von G. F. Hill, London 1905, greifen. —

Weit altertümlicher als die Zeichnungen Pisanellos muten uns die dem Paolo Uccello (1397—1475) Zugeschriebenen an. (Abb. 48). Sie gehen viel weniger auf das Stoffliche, z. B. des Fells, und auf das Psychische des Tieres ein, als auf das Archi-

Abb. 48. Paolo Uccello (1397—1475) zugeschrieben: Leopard, einen Hirsch anspringend.
Handzeichnungen der Albertina, Verlag Ferdinand Schenk, Wien.

tektonische und Dekorative. Offenbar lag dem Künstler alles an der Herausarbeitung dieser kühnen Diagonale mit ihrem Vorwärts- und Aufwärtsdrängen. Die Kurve des Geweihs kehrt in dem Schweif des Leoparden wieder, der sich in den Hals des Hirsches eingebissen hat. Der Eindruck der Bewegung wird fast ausschließlich durch die wirkungsvolle Komposition erreicht, nicht durch lebendige Durchbildung der Form; diese ist vielmehr im einzelnen ganz auffallend steif und schwächlich. Uccello ist einer der Mitarbeiter am Problem des Reiterdenkmals. Freilich ist sein Denkmal nur gemalt und zwar im Dom zu Florenz. Grüngrau auf rotem Grund, stellt es den John Hawkwood in etwas steifer Profilstellung dar. Doch wird in dieser gemalten Plastik der Eindruck gedrungener Kraft erreicht. Zehn Jahre später, und in Padua erhob sich Donatellos Gattamelata.

Abb. 49. Donatello (1386–1466): Adler als Symbol des Evangelisten Johannes. Padua, San Antonio. Bronze.

Wir gehen auf dies Werk später ein, wo wir das Reiterdenkmal im Zusammenhang besprechen. Hier haben wir es einstweilen nur mit des Meisters einzelnen Tieren zu tun. Sein sogen. Marzocco, der sitzende Löwe auf der Piazza della Signoria zu Florenz, von 1418, ist zum Symbol dieser Stadt geworden, deren Wappen er mit der rechten Tatze hält, wie die Kapitolinische Wölfin das Symbol Roms ist. Er ist so stark stilisiert, daß wir vor ihm kaum zuerst an das Tier denken, von dem er ursprünglich abstammt. Er ist der Ahne aller jener Wappen- und Portallöwen, die in Oberländers lustiger Bilderserie dem entlaufenen wirklichen Löwen, der ihnen an den Palästen der Stadt begegnet, solchen Zweifel und Schrecken einjagen, daß er schleunigst in seine Menagerie zurückflüchtet. Mit diesem Scherz treten wir aber dem Werk des großen Italieners keinesfalls zu nahe, es kann ihn vertragen. Donatello

Abb. 50. Italienische Tierbronzen aus dem 15. Jahrhundert.
Berlin, Kaiser Friedrichs-Museum. Nach Kunst und Künstler. Jahrg. VI, Heft 5.

gab keine Nachschöpfung, sondern eine Neuschöpfung, die die Gesetze ihres Organismus in sich selbst trägt. Und dieser wundervollen Gesetzmäßigkeit seiner Formen verdankt das Werk seine bis zum heutigen Tage ungeschwächte Wirkung.

Noch einmal hat Donatello Tiere gebildet: Dreißig Jahre später in den Evangelistensymbolen des Johannes, Markus und Lukas am Hochaltar von San Antonio in Padua. Es war eine außerordentlich schwierige Aufgabe, in gleichgroße quadratische Rahmen so verschiedene Tiere, wie Adler, Löwe und Stier einzuordnen und eine gute Füllung der Fläche zu erreichen. Donatello hat die Aufgabe meisterhaft gelöst, am vollendetsten bei dem Adler (Abb. 49). Um dem — im Verhältnis zu den andern beiden Tieren — kleinen Körper eine breite Folie zu geben, hat er ihn mit geöffneten Flügeln gebildet, aus deren

breiter Fläche der schlanke kräftige Leib wirkungsvoll heraustritt. Die mächtigen Krallen fassen das offene Buch. Das Auge sendet den durchdringenden Blick unter gesenkter Stirne hervor in die Ferne.

Um das Ende des 15. Jahrhunderts schuf die italienische Kleinplastik, besonders die Schule Andrea Riccios zu Padua eine große Menge liebenswürdiger Tierdarstellungen in Bronze. Vor allem das Berliner Kaiser Friedrich-Museum ist reich an solchen Werken, über die Bode in Kunst und Künstler, Jahrgang VI, Heft 5, einen feinsinnigen Aufsatz veröffentlichte. Unsere Abbildung 50 gibt aus dieser Fülle einen Taschenkrebs, Hirschkäfer und Frosch, eine Kröte und eine Schildkröte wieder. Aber auch Pferde, Ziegen, Stiere, Eber, Hunde, Wölfe wurden gleich lebendig nachgebildet. Diese Arbeiten hatten keinen andern Ehrgeiz, als der Natur möglichst nahezukommen und sie machen denn auch einen außerordentlich lebendigen und frischen Eindruck. Die kleinen Stücke standen meist auf Sockeln, welche außerdem Muscheln zur Aufnahme der Tinte und des Streusandes trugen. So verweilte der Blick des Gelehrten, des Ratsherrn, der vornehmen Dame einen Augenblick, ehe die Feder eintauchte, oder in den Schreibpausen erfreut und erheitert auf diesen zierlichen Werken, die in all ihrer Anspruchslosigkeit vollkommen sind.

Die Altdeutschen Meister

In Deutschland hatte sich inzwischen längst ein neuer Aufstieg der Kunst vorbereitet, und zu dem Zeitpunkt, an dem wir Italien verlassen, ist eine Höhe erreicht, wie nie zuvor. Wir stehen zum erstenmal großen Künstlern gegenüber, von deren Persönlichkeiten wir einen geschlossenen klaren Eindruck haben.

Deustchland war immer das Land der Zeichnung. Die großen Maler brachten Italien, Spanien, Holland, Frankreich hervor. Die deutschen Malergenies — Grünewald, Marées — sind einsame Größen. Der universalste deutsche Künstler, Dürer, war auch in seinen Gemälden in erster Linie Zeichner. Doch wir haben noch ein Stück Wegs bis zu ihm zurückzulegen.

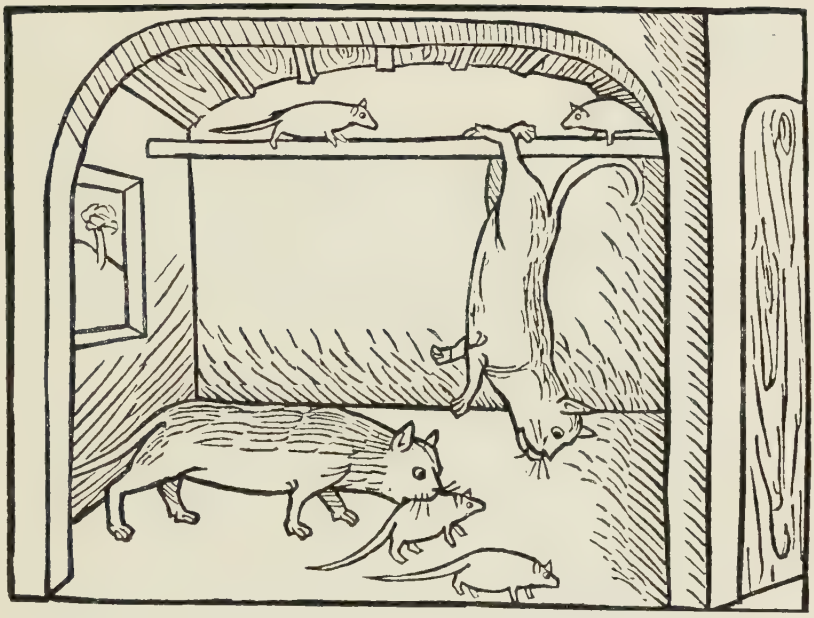


Abb. 51. Katze und Maus. Holzschnitt zu den Fabeln des Äsop. Gedruckt 1475 von Joh. Zainer in Ulm. Originalgröße.

Im Mittelalter gab es keine Tafelmalerei. Man malte groß und breit auf die Wand oder zierlich ins kunstvoll geschriebene Buch. Als die Buchdruckerkunst erfunden war, druckte man auch die Bilder in die Bücher und zwar von Holzstöcken. In der kurzen Zeit von 1460 bis 1530 entfaltete sich eine fast unübersehbar reiche Tätigkeit auf diesem neuen Gebiet der Buchillustration. Die ersten Meister der Zeit liehen der neuen Kunst ihre Kräfte. Die Namen von vielen anderen Tüchtigen sind uns unbekannt. So wissen wir auch nicht, wer das „Buch und Leben des hochberühmten Fabeldichters Äsopi" mit 189 Holzschnitten illustrierte, das um 1475 bei Joh. Zainer in Ulm erschien. Die Tiere darin sind alle ganz köstlich beobachtet und trotz der derben Linien des Holzstockes höchst lebendig. Nur der Löwe, den man eben in Ulm nicht alle Tage sah, geriet etwas possierlich. Aber Schwalben, Hasen, Hunde, Frösche und — auf unserer Abbildung 51 — Katze und Maus sind alle in ihrem Charakter gut erfaßt. Wie unerschrocken hat sich der

Künstler an die so echt katzenhafte Haltung des einen Tieres gemacht, das einen Augenblick an seinen Hinterbeinen hängt, um so den Fußboden zu gewinnen. Oben auf der Stange und unten am Boden huschen, um ihr Leben zitternd, die Mäuse umher, und eine hat schon daran glauben müssen. Was schadet es, daß das Zimmer im Verhältnis zu den Tieren viel zu klein ist? Es sollte recht deutlich als Zimmer gezeigt werden, deshalb gab man es ganz und machte doch zugleich die Tiere so groß, wie das Auge des Lesers und die derbe Technik des Holzschneiders es verlangten. Übrigens sind wir da noch nicht weit von der Zeit entfernt, in der die Menschen alle haushoch gerieten oder die Häuser menschenhoch. Und der Deutlichkeit zuliebe sehen wir auch die Haustür mit ihrer schönen Holzmaserung von der Seite, obgleich die Richtung der Wand ganz anders verlaufen müßte. Der Beschauer soll doch auch wissen, wie man in das Zimmer hineinkommt.

Zugleich mit dem Holzschnitt blühte der Kupferstich reich empor. Einer der allerfrühsten Künstler ist der Meister der Spielkarten, so genannt, weil an einem Kartenspiel von 48 Karten in einzelnen Kupferstichen seine künstlerische Individualität zum erstenmal festgestellt wurde. Er war am Oberrhein zu Hause und muß schon vor 1446 tätig gewesen sein. Die Points der Karten sind keine schematischen, geometrischen Figuren, sondern — und daraus spricht ein echt germanischer Natursinn — Wiedergabe von Menschen, Tieren und Pflanzen. Wir finden Löwen, Bären, Hunde, Vögel, Rosen, Zyklamen, Akelei und Phantasieblumen. Und diese Dinge sind nicht regelmäßig nach bestimmten, in die Augen springenden Figuren auf dem Blatte verteilt, sondern ganz frei, je nach den Erfordernissen der Fläche und dem Antrieb, den die Phantasie dem Künstler gab. Unser Blatt mit den drei Kranichen (Abb. 52) ist also ein Dreier aus diesem Kartenspiel. Jedes Tier ist individualisiert und in einer eigenen Stellung gezeichnet. Die drei Vögel beleben gleichmäßig die Fläche, indem ihre Haltung aufs glücklichste ineinandergreift. Sie sind wundervoll nach der Form gezeichnet, d. h. jede Form ist organisch für sich behandelt, hat ihre eigene Art der Strichführung.

Das Blatt braucht den Vergleich mit den Kranichen des

Abb. 52. Meister der Spielkarten (um 1446): Drei Kraniche.
Kupferstich. Nach einer Aufnahme von Dr. F. Stoedtner, Berlin.

Abb. 53. Israel von Meckenem († 1503): Fuchs. Kupferstich.

Harunobu (Abb. 26) nicht zu scheuen. Die künstlerische Tendenz erstrebt bei beiden eine Charakterisierung durch Beschränkung auf das Wesentliche, dazu eine Verstärkung und Vereinfachung der Naturform, um ornamentale Wirkungen zu erreichen. Beide Künstler bewahrt ein starker Natursinn vor Willkürlichkeiten. Durch ihre Rasse und ihre Zeit unendlich weit getrennt, reichen sie sich in ihrer Kunst die Hand.

Eine Künstlerpersönlichkeit weit geringeren Ranges war Israel von Meckenem. Er stammte vom Niederrhein und starb, nachdem er fast alle Zeitgenossen kopiert und von ihrem Schaffen mitgezehrt hatte, als wohlhabender Mann im Jahre 1503. Unter seinen 575 Kupferstichen befinden sich nur 96 eigene Arbeiten. Am erfreulichsten wirkt er, wo er Gesehenes schlicht und recht darstellt, so in seinen Familienszenen und in dem Blatt mit der Fuchsfamilie, aus dem wir das künstlerisch interessanteste der fünf Tiere herausgelöst haben (Abb. 53). Der Ausdruck des listigen, spitzen Kopfes ist ebensogut beobachtet, wie die Drehung des Körpers. Dieser Fuchs zeigt all die Verschlagenheit und Beweglichkeit, die seit undenklichen Zeiten im Volksbewußtsein als seine entscheidenden Charaktereigenschaften gelten. Um Maul und Auge scheint ein überlegenes und selbstbewußtes Lächeln zu spielen, das aber vom Künstler mit feinem Takt nicht deutlicher gemacht wurde, als wir es auch im Gesicht des lebenden Reineke zu lesen glauben.

Abb. 54. Martin Schongauer (ca. 1440—1491): Die Schweinefamilie. Kupferstich.

Gleichzeitig mit Israel schuf Martin Schongauer sein großes Kupferstichwerk. Mit ihm beginnt die große Zeit der deutschen Kunst. Haben doch selbst die größten Meister der italienischen Kunst, wie Michelangelo, bewundernd von seinen Blättern gesprochen. Seine gelegentlichen Tierdarstellungen scheinen dies hohe Lob nicht ohne weiteres zu rechtfertigen. Sie sind eben nur kleine Ausschnitte aus seiner gewaltigen Gesamtleistung. Neben der Schweinefamilie (Abb. 54), in der das Dumpfe, Beschränkte, geistig und körperlich Borstige der beiden alten Tiere mit der possierlichen Beweglichkeit und lebhaften Daseinsfreude der Jungen humorvoll kontrastiert ist, kommt hier besonders der Müller mit der Eselin und dem Eselsfüllen in Betracht*). Auch dort Alt und Jung. Die Eselin trabt voraus, den Mehlsack auf dem Rücken, und der Müller treibt sie an, denn sie sieht sich nach dem Füllen um, das mit

*) Abgebildet bei Kristeller, Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten. Berlin 1905.

seinem großen dicken Kopf, und noch nicht recht zum Bewußtsein seiner selbst erwacht, hinterherzottelt.

An Schongauers Stichen hat sich Albrecht Dürer herangebildet. Als der auf seiner Wanderschaft nach Kolmar kam, traf er freilich den Meister nicht mehr unter den Lebenden. Aber seine Blätter hat er eifrig studiert und auch noch später, auf der Höhe seines Ruhmes, Zeichnungen seines großen Vorgängers gesammelt. Auf einer derselben finden wir von seiner Hand die Aufschrift: „Dis hat der Hipsch Martin gerissen im 1470sten Jar, da er ein junger Geselle war, das hab ich Albrecht Dürer, erfarn, und ihm zu Ern dahergeschrieben im 1517. Jar."

Dürer ist der universalste deutsche Künstler. Alle Strömungen der Zeit laufen in seiner Kunst zusammen, zu allen Tendenzen der Zeit hat er Stellung genommen, und er zieht die Summe aus allen. Von der stürmischen Unruhe seiner Holzschnitte zur Apokalypse hat er sich bis zu der einfachen Monumentalität der Vier Apostel durchgerungen. Seine ganze Kunst macht den Eindruck höchster Besonnenheit. Er ist nicht der Mann der elementaren Leidenschaft wie Grünewald oder Baldung. Seine Begabung war wohl spröder als die dieser beiden großen Einseitigen. Seine Lebensleistung ist in erster Linie eine Leistung des künstlerischen Intellekts. Sucht er doch die Probleme seiner Kunst nicht nur in unmittelbarer künstlerischer Tätigkeit zu lösen, sondern auch durch theoretische Betrachtung. Eines seiner Bücher handelt von der Proportion des menschlichen Körpers. Er suchte die Idealmaße des Menschen. Auch seine Beschäftigung mit dem Pferd sucht Jahrzehnte hindurch — nicht ganz so bewußt — dessen ideale Verkörperung. Die große Reihe seiner Pferdegestalten schließt ab mit dem Pferd des Ritters auf dem Kupferstich vom „Ritter, Tod und Teufel"*). Mit ihm wollte er das Pferd geben. Es ist ein langer Weg bis zu ihm: Die Hauptetappen sind das Pferd des heiligen Eustachius*) und das sog. Kleine Pferd (Abb. 55). Vorhergehen außer dem kleinen ganz frühen Kupferstich des „Couriers" die vier Pferde der apokalyptischen Reiter*).

*) Abb. u. a. in den „Meisterbildern", hrsg. vom Kunstwart.

In einer geschlossenen Reihe, nur der Tod auf seinem dürren lahmen Klepper näher über der Erde, galoppieren da die Pferde über die Haufen der Menschen dahin. Ihre Reiter, vom Bogen den Pestpfeil entsendend, das Schwert, die Wage und den Dreispieß schwingend, säen Vernichtung über die Erde. Damals beherrschte der 27jährige Künstler das Pferd noch nicht, und er suchte diesem Mangel auch nicht durch Grübeln über seine idealen Proportionen abzuhelfen: seine Phantasie bot ihm in überreicher Fülle die Bilder dar, die er brauchte, und wir sind so im Banne dieses Ansturms, daß wir nicht daran denken mögen, ob die Pferde auch richtig galoppieren. Die Haltung ihrer Beine läßt deutlich erkennen, daß sie durch die Luft greifen, die ihnen keinen Widerstand entgegensetzt; die Beine hängen mehr im körperlosen Raum, als daß sie laufen. Deshalb ist die Haltung des Pferdes des Todes auch eine ganz andere. Es stößt mit seinen harten steifen Beinen im Lauf auf den Boden. Die Pferde der ersten drei sind prächtige kraftvolle Tiere mit wallenden Mähnen und kostbarem Zaumzeug. Die ausgezehrte Mähre des Todes hat nur einen Strick im Maul, der lose über den Hals hängt. Mit hartem gierigem Blick trabt sie vorwärts.

Auf dem Stich vom heiligen Eustachius, demselben Thema, das Pisanello behandelte, dominiert das Pferd durchaus. Es interessierte den Künstler mehr, als alles andere, mehr sogar als die Darstellung des Legendenstoffes. Groß drängt es sich zwischen den knienden Jäger und den Hirsch mit dem Kruzifix im Geweih. Sein Hals muß sogar empfindlich verkürzt und der Kopf zusammengedrückt werden, damit der Ritter wenigstens für die sprechende Bewegung der Hände Platz behält. In den apokalyptischen Reitern wollte Dürer zeigen, was er vor seinem inneren Auge sah. Hier will er durchaus zeigen, was er weiß und kann. Und gerade, weil er ein Können zeigen will, das noch nicht ganz da ist, kommen wir über Unzulänglichkeiten um so weniger leicht hinweg. Dabei ist das Pferd unendlich anspruchsvoll. Es stört die reine Wirkung des Blattes außerordentlich. Man decke es zu, und sofort treten Jäger und Hirsch in Zusammenhang. Weit besser gelungen sind die fünf Hunde, die etwas pedantisch und ohne Zusammenhang mit dem Ganzen

Abb. 55. Albrecht Dürer: Das sog. »Kleine Pferd«.
Kupferstich vom Jahre 1505.

Abb. 56. Albrecht Dürer: Das sog. »Große Pferd«.
Kupferstich vom Jahre 1505.

im Vordergrund verteilt sind. Besonders der große, der zum Pferd hinaufschnuppert, ist mit seinem knöchernen Kopf, der vibrierenden Nase und dem überschlanken Leib ein prächtiger Typus. Er ist am meisten Tier. Die andern drei daneben haben sich zu sehr wie zu einem Disput zusammengesetzt, wie ja auch den Eindruck des Pferdes besonders sein ganz und gar nicht pferdemäßiger Denkerblick stört.

Einen ungeheuren Fortschritt bedeuten die beiden Kupferstiche des „kleinen" und des „großen Pferdes" (Abb. 55 und 56). Sie stammen beide aus dem Jahre 1505, in dem Dürer als gereifter Mann nach Italien ging, demselben Land, von dem er schon elf Jahre früher bestimmende Eindrücke empfangen hatte. Jetzt verstärken sich dieselben. Italien bedeutete, nach Heinrich Wölfflins klassischer Definierung, für ihn ein Sehen in größeren Formen, ein Durchbilden der Figur im Sinne der organischen Klarheit und eine Steigerung des plastischen Reichtums. All das finden wir auch in unserem ersten Kupferstich. Die Form des Pferdes ist groß und klar zur Geltung gebracht. Als geschlossenes Ganzes und als lichte Erscheinung hebt es sich von dem dunkleren Hintergrund ab. Die Durchbildung im einzelnen ist sehr weit getrieben, ohne sich ins Kleinliche zu verlieren. Wir sehen das glatte Fell glänzen und im Lichte zucken. Die reine Profilansicht erscheint etwas absichtlich. Ihre Starrheit wird aber gelöst durch den bewegten, fast heftig zerrissenen Hintergrund und den hinter dem Pferde stehenden, in seine Mähne greifenden, phantastisch geputzten Reiter. Dieser trägt einen seltsamen Schmetterlingshelm, unter dem sein Kopf fast verschwindet, eine Hellebarde und Flügel an den breiten Schuhen. Hinten, auf dem Mauerstumpf, lodert ein Flammenbecken in den hellen Himmel. Das Pferd selbst bläht aufgeregt die Nüstern und stampft mit dem Vorderfuß. Offenbar wollte Dürer nicht, wie beim Eustachius, das gute Roß eines frommen Jägers geben, sondern ein Tier von gesteigertem Lebensgefühl.

Ganz anders mutet uns das „große Pferd" an. Sind dort die Formen straff zusammengehalten, so fallen sie hier schwer und behäbig auseinander. Es ist ein dickbäuchiges, breites Landsknechtstier mit tiefem, rundem Rücken, starken Knochen und großen Zotteln an den Fesseln. Dürer zeigt es uns auch

Abb. 57. Albrecht Dürer: Der reitende Tod. Zeichnung v. J. 1505.
London.

nicht im Profil, sondern halb von hinten, so daß die groben runden Formen sich vielfältig verschieben und überschneiden. Das bißchen Seele, das in diesen Riesenkörper gefahren ist, reicht längst nicht aus, ihn zu beleben. Man hat das Gefühl, der Gaul steht schon stundenlang auf demselben Fleck. Das dumpf Animalische ist vorzüglich zur Geltung gebracht. Hält dem „kleinen Pferd" der bewegte Hintergrund durchaus das Gleichgewicht, so wird der hier völlig erdrückt von dem ungeheuren Hinterteil des Tieres. Statt der phantastischen Flamme steht hier die Säule eines Heiligen, vom dem links oben noch ein Fuß sichtbar wird. Der Reiter hat zwar seinen seltsamen Helm behalten (diesmal hat ein Delphin seine Formen für ihn geliehen), aber statt der Flügelschuhe trägt er große Stulpstiefel.

Im selben Jahre greift Dürer nochmals auf eine Vorstellung zurück, wie er sie in der Apokalypse zu gestalten versucht hat:

Er bildet nochmals den reitenden Tod (Abb. 57). Mit ganz wenigen entscheidenden Strichen bannt er die Vision aufs Papier, die Form ganz fest umreißend, so daß sie in eindrucksvollster Glaubhaftigkeit vor uns steht. In den sieben Jahren seit der Apokalypse ist sein Ausdrucksvermögen unendlich gewachsen. Schaurig ist der Eindruck des müden kläglichen Kleppers, dem das Glöckchen am Halse bimmelt. Auch der Tod mit der Krone auf dem Schädel ist müde; vornübergebeugt hängt er auf dem mageren Rücken seines Tieres und faßt mit der Knochenhand in die Mähne. Wir können uns das Skelett, das nicht der stärkste Teil des Blattes ist, ruhig zudecken: der Eindruck des Schaurigen bleibt, er geht gar nicht von der Beziehung auf den Tod aus. Dieser zerquälte Pferdekörper wirkt allein stark genug. Solche Wirkungen hat erst wieder Daumier aus den Formen eines abgetriebenen Gauls herauszuholen gewußt: In seinen Don Quixote-Bildern, auf die wir noch zu sprechen kommen. (Abb. 104).

Drei Jahre später, 1508, entsteht der heilige Georg zu Pferd. Das Tier geht im Prinzip der Gestaltung nicht wesentlich über die beiden Stiche von 1505 hinaus. Sein Typus steht etwa in der Mitte zwischen dem jugendlichen Feuer des „kleinen" und der unbeweglichen Schwere des „großen" Pferdes. Es ist dabei wesentlich malerischer behandelt, ein Spiel durchsichtiger Schatten und heller Reflexe läuft über sein Fell, auf der Rüstung des Ritters sich zu prickelnden Glanzlichtern und spiegelnden Flächen steigernd. In dem erlegten Drachen gab Dürer einen ganz eigenen Typus von groteskem Ausdruck und köstlicher intimer Durchbildung der Schuppen, Knorpeln und Warzen.

Mit dem Pferd in „Ritter, Tod und Teufel", 1513, erreicht Dürer den Höhepunkt der langen Reihe, der sie zugleich aufs imposanteste abschließt. In ganzer Breite füllt es das Blatt und trägt den Gepanzerten in dem engen Hohlweg mit so sicherem und festem Schritt bergauf, daß ihn die Schreckensgestalten, die ihm entgegentreten, und an denen er fast schon vorübergeritten ist, nicht beirren können. Der Teufel, der noch die Tatze nach ihm ausstreckt, glotzt ihm dumm nach, und der Tod macht ein mehr klägliches als schreckliches Gesicht; sein Pferd, das wieder die Glocke um den Hals und nur einen

Abb. 58. Albrecht Dürer (1471–1528): Löwe, Tuschzeichnung. 1521. Wien, Albertina.
Nach den Handzeichnungen der Albertina, Verlag Ferdinand Schenk, Wien.

Strick als Zügel trägt, beugt sich schnuppernd zu einem Schädel herab, der im Wege liegt. Der Ritter scheint sie keines Blickes zu würdigen. Ihre Niederlage und Ohnmacht kommt schon darin zum Ausdruck, daß sie rein formal neben ihm und seinem starken Tier gar nicht zur Geltung kommen. Ihre Formen werden großenteils überschnitten und verdeckt.

In der Gestaltung des Pferdes klingen wohl Eindrücke nach, die Dürer von dem Reiterdenkmal des Verrocchio und von Zeichnungen Lionardos empfangen hatte. Sie halfen ihm, endlich die plastische Form völlig zu meistern und ganz mit Blut und Leben zu erfüllen. Wie Dürer in den Aposteln Charakterbilder höchsten Menschentums aufstellte, so gab er hier alles, was er an Pracht und Kraft aus dem Pferdekörper machen konnte. Die Lösung bedeutete ihm ein definitive und absolute.

Wenig wollen daneben die beiden Tiere besagen, die er außerdem noch dem Blatte mitgab: Der langhaarige Hühnerhund, der treu und eifrig mit seinem Herrn läuft, und die Ei-

dechse, die über den Weg huscht. Viel schöner ist der abgehetzte und zusammengerollt schlafende Windhund auf dem Stich der „Melancholie", der wohl das vergeblich durch alle Weiten gejagte und nun erschöpft ausruhende Denken des Menschen versinnbildlichen soll. Auch auf dem dritten Stich dieser gewaltigen Dreiheit, dem „Hieronymus im Gehäus", finden wir einen schlafenden Hund. Es ist ein munterer Spitz, und sein Schlaf im sonnigen holzgetäfelten Gemach der friedlichste von der Welt. Er liegt, alle Viere von sich gestreckt, neben dem eigentlichen Tiere des Heiligen, dem Löwen, der verschlafen und behaglich durch die fast geschlossenen Augen blinzelt. Da auch dieser, der idyllischen Stimmung des Blattes gemäß, durchaus friedfertig wirken soll, stört es nicht sehr, daß er noch etwas pudelmäßiger, als nötig, geworden ist.

Doch benutzte Dürer die erste Gelegenheit, seine Vorstellung vom Löwen aufzufrischen, als er auf seiner Niederländischen Reise, 1521, einen zu sehen bekam. (Abb. 58). Nach den Hafenstädten Hollands kamen die fremden Tiere ja leichter als bis nach Nürnberg. Das Gesicht ist am schwächsten, aber herrlich sind die im Verhältnis zum Leib, den sie tragen, übermächtigen schweren Tatzen und der dicke, keck in die Höhe geschwungene Schweif.

Am berühmtesten aber von allen Tierzeichnungen Dürers ist doch der Feldhase (Abb. 59). Hier konnte er so recht in jedem Härchen schwelgen, wie sonst nur in dem Pelzwerk auf seinen Porträts. Für jeden Teil der Behaarung fand er eine eigene Form, für die Zotten des Rückens, die einzeln aus dem dichten Unterpelz hervorragen, für die kurzen krausen Haare der Stirn, für die langen weichen der Brust und des Bauchs und für die kleinen steifen der Ohren. In langen sanften Kurven streben die starken Schnurrbart- und Augenbrauenhaare heraus. Hier ist jedes Haar ein Wesen für sich. Und unter all diesem Fell fühlen wir doch deutlich die Körperform. Die Kunst hatte nach diesem Blatt über den Hasen kaum mehr etwas zu sagen, so völlig ist seine langohrige Existenz hier ausgeschöpft.

Ihren höchsten Triumph feiert die Tierliebe des Meisters in seiner getuschten Federzeichnung der „Madonna mit den vielen Tieren". Hier führte ihm seine Künstlerliebe zu allem Getier die Hand, und so regen sich da um die junge Mutter mit

Abb. 59. Albrecht Dürer (1471–1528): Der Feldhase. Handzeichnung, Albertina.

dem Kind — alles mit wenigen leichten Strichen hingetuscht —: ein Pudel, dem gleich ein Hirschkäfer zu nahe kommen wird, und auf dessen Rücken ein Schmetterling entlangspaziert, Fuchs, Libelle, Grille und Schnecke; Uhu, Käuzchen und Papagei; zwei Schwäne und ein Storch; Specht und Spatz; Krebs und Frosch; ja, im Hintergrund kommen die heiligen drei Könige mit Pferden und Kamelen, und zu gleicher Zeit wird den Hirten mit ihren Böcken, Schafen und dem Schäferhund die frohe Botschaft verkündet, und ganz hinten werden noch zwei Packesel den Berg herabgetrieben. Eine Faksimile-Reproduktion des köstlichen Blattes erschien bei Ferdinand Schenk in Wien. Eine solch vollständige Naturgeschichte des Tierreichs können wir sonst nur noch von Hans Burgkmairs Evangelisten Johannes auf Patmos in der Münchener Pinakothek ablesen, der, auch von allem Getier der Erde umringt, sein heiliges Buch schreibt.

In Dürers Werkstatt arbeitete eine Zeitlang Hans Baldung Grien. Weit unbekümmerter als Dürer läßt er sein starkes Talent in starken Werken verschäumen. So nimmt seine Lebensleistung auch nicht einen langsamen stetigen Aufstieg, sondern gegen Ende seines Lebens tritt merkliche Erschlaffung ein. Aber wie lange sein Temperament ihn trug, zeigen uns seine Pferde im Wald (Abb. 60), die er als Fünfziger schuf, zugleich noch mit einem andern Holzschnitt desselben Themas. Weit müheloser und mit weit einfacheren Mitteln als Dürer in seinem „Kleinen Pferd" erreicht er eine große, lebendig durchpulste Form und eine balladenhaft phantastische Stimmung. Der Mensch hat in diesem Bereich nichts zu suchen, Die Natur — die dem Menschen immer fremd bleibende, seiner Klugheit spottende Natur — spricht mit starker leidenschaftlicher Stimme aus diesen tobenden und sich bäumenden Tieren, die im dichten Wald sich verlieren. Die an sich triviale Betätigung des vordersten Tieres bekommt in dieser Formsprache einen Ausdruck von grotesker Dämonie.

Die kühnsten Bewegungen des Zusammenbrechens und Niedersinkens dreier Reiter hat Baldung in dem Holzschnitt der Bekehrung Sauls gewagt*). Auch seine weiße Katze, die

*) Hirth und Muther, Meisterholzschnitte aus vier Jahrhunderten. Bl. 75.

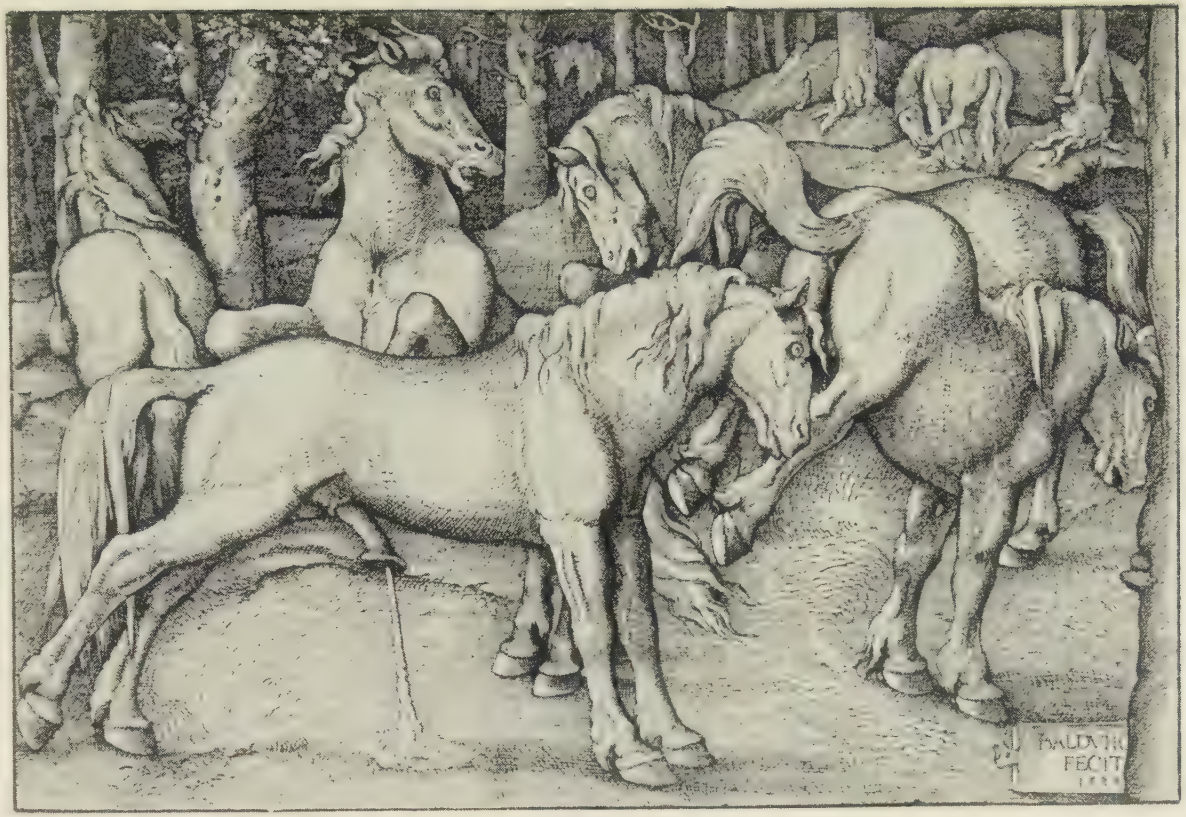


Abb. 60. Hans Baldung, gen. Grien (1476–1545): Pferde im Wald. Holzschnitt v. J. 1534.

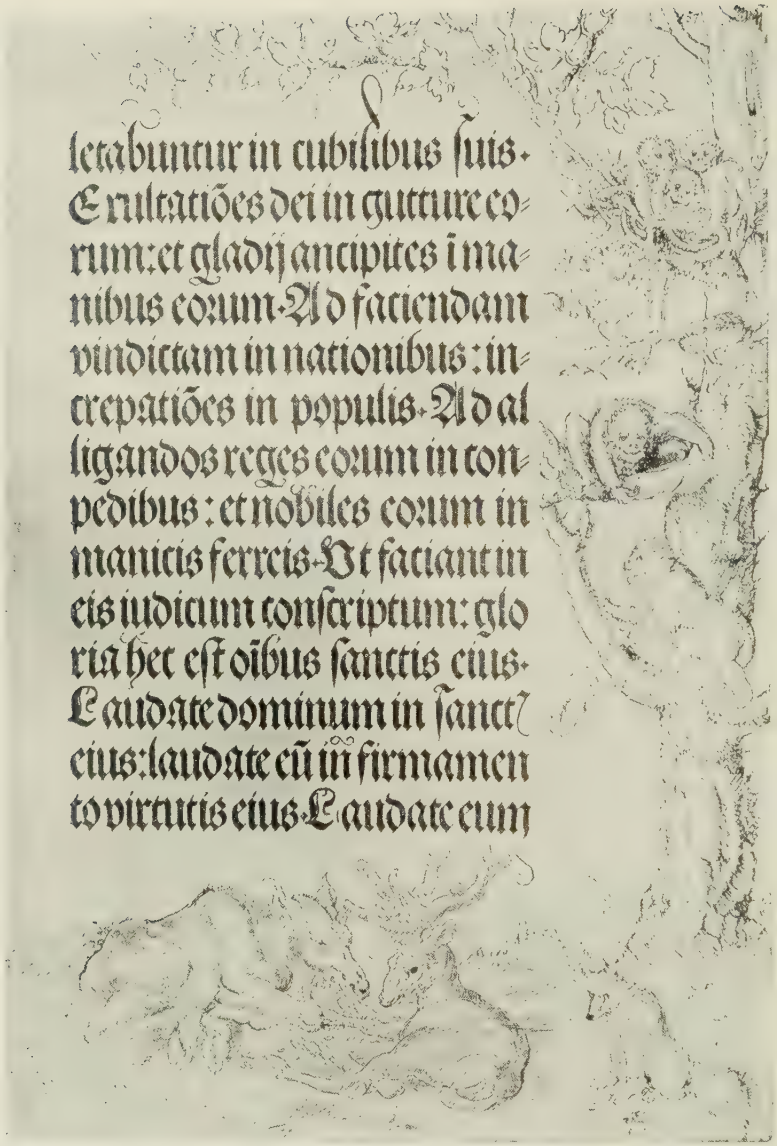

letabuntur in cubilibus suis.
Exultationes dei in gutture eo-
rum: et gladij ancipites i ma-
nibus eorum. Ad faciendam
vindictam in nationibus: in-
crepationes in populis. Ad al
ligandos reges eorum in com-
pedibus: et nobiles eorum in
manicis ferreis. Vt faciant in
eis iudicium conscriptum: glo
ria hec est oibus sanctis eius.
Laudate dominum in sanct
eius: laudate eū in firmamen
to virtutis eius. Laudate eum

Abb. 61. Lukas Cranach d. Ä. (1472—1553): Randzeichnung zum Gebetbuch Kaiser Maximilians. Aus Worringer, Lukas Cranach.

Abb. 62. Peter Vischer d. J.: Hund, sich kratzend.
Bronze. Museum in Braunschweig.

er der nackten Frauengestalt im Germanischen Museum in Nürnberg beigibt, ist nicht die gemütliche Hauskatze, sondern das rätselhafte romantische Tier, das in der Dichtung erst dreihundert Jahre später seine Stelle fand.

Cranach ist der Idylliker unter den Zeitgenossen Dürers. Ein humoristisches Tieridyll ist die Randzeichnung zum Gebetbuch Kaiser Maximilians, die wir in Abb. 61 reproduzieren. Mit lockerer Hand sind Elen, Hirsch, Fuchs und fünf Affen über die Fläche verteilt. Für den unteren Rand muß die Landschaft, für den Seitenrand ein Baum das Gerüst abgeben. Drollig drängen sich die drei Äffchen in ihrem Nest, mit einem durchtriebenen Blick schaut der Fuchs aus dem Bild heraus. Als Hofmaler der sächsischen Kurfürsten verherrlichte er deren Hirsch- und Eberjagden in großen vielfigurigen Holzschnitten,

von denen einige in Worringers Cranach-Monographie wiedergegeben sind.

In dieser großen Zeit der deutschen Kunst war auch die Plastik zu neuem Leben erwacht, und wieder wagten sich die Tiere, die sie bildete, auch in die Kirche.

Peter Vischers bronzenes Grabmal des heiligen Sebaldus ruht auf riesigen, am Boden kriechenden Schnecken, eine Maus huscht an ihm entlang, und auf einem Sims spielen junge Hunde und kleine Kinder.

Von seinem gleichnamigen Sohne wurde der sich kratzende Hund (Abb. 62) gegossen, der in seiner Lebendigkeit ähnlich zeitlos wirkt, wie die antike Hündin, die wir kennen lernten. Der Hund sitzt auf dem rechten Oberschenkel und dreht der linken Tatze den Kopf entgegen. Die verzwickte Stellung ist vom Künstler höchst natürlich erfaßt. Die Glanzlichter und Reflexe auf der spiegelnden Bronze unterstützen das lebhafte Spiel der Muskeln, Die weichere Bauchseite ist von den knochigen und straffen Teilen wohl unterschieden.

Von dieser Kunst der alten Deutschen ist zum Bauern-Bruegel, dem Niederdeutschen (1525—1570), kein weiter Schritt. Auch er hat die echt deutsche Freude an derber Drastik und die intime, liebevolle Naturbeobachtung.

Als Beispiel für beide Seiten seiner Kunst zeigen wir hier (Abb. 63) den Kupferstich: »Der Krämer wird von den Affen geplündert« und die Studie nach dem Bauerngespann (Abb. 64).

Das Affenblatt ist ein echter deutscher Bilderbogen, dessen lustige Einzelheiten man behaglich ablesen muß.

Es wird sich doch kein Pedant den Spaß verderben und fragen, wieso in das niederdeutsche Gehöft am Wald die vielen Affen kommen? Sie sind einmal da und zerren alles, was sie in dem Korb des guten Mannes finden, auseinander, verstreuen die Brillen und die Würfel, besehen sich im Spiegel, verunreinigen seinen Hut, reiten auf den Steckenpferden, tanzen im Kreis herum, wozu getrommelt und geblasen wird, hängen Wetzsteine, Schnürbänder, Halsketten, Geldkatzen, Handschuhe fein säuberlich auf die Äste der Bäume, ja, einer hat dem Krämer die Hosen aufgeknöpft und der Frechste sucht auf

Abb. 63. Pieter Bruegel d. Ä., der Bauern=Bruegel (1525–1570): Die Affen plündern den Krämer. Kupferstich.

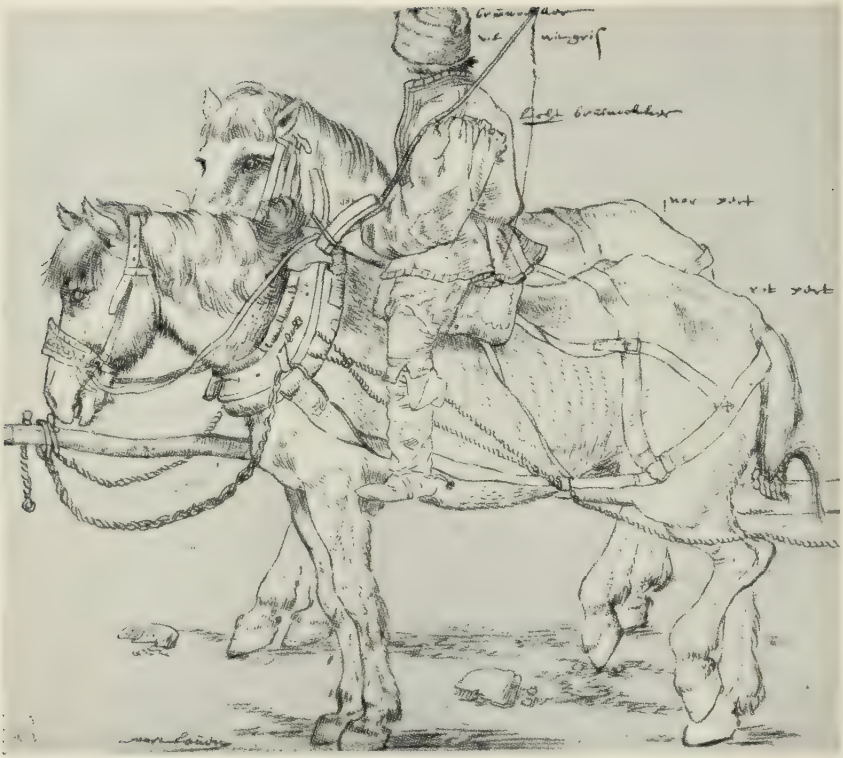


Abb. 64. Pieter Bruegel d. Ä., der Bauern-Bruegel (1525–1570): Gespannstudie. Handzeichnung. Albertina, Wien.

dessen struppigen Kopf nach Delikatessen. Erst Wilhelm Busch, auch ein Niederdeutscher, hat in seinem »Fips dem Affen« wieder ein solches Kompendium äffischen Treibens gegeben. Die Gespannstudie leitet in ihrer hingebungsvollen Sachlichkeit schon zu den Arbeiten Potters hinüber, der auch bei seiner Kuh (Abb. 80) die Schönheit in der Häßlichkeit zeigt. Die Notizen in der Studie sind Farbangaben, denn Bruegel malte nicht nach der Natur.

Das Reiterdenkmal

Das Reiterdenkmal ist immer eine der vornehmsten und schwierigsten Aufgaben der Plastik gewesen. Durch große Zeiträume sind die Werke voneinander getrennt, die die Etappen seiner Entwicklung bezeichnen. Jedes einzelne schuf einen neuen Typus. Der Gegenwart war es vorbehalten, diese stolze Entwicklungslinie durch eilfertige und gedankenlose Massenfabrikation zu verschütten.

Die Aufgabe ist, zwei Organismen formal zu einem zu verschmelzen, die größere Masse des Tierleibes der kleineren des Reiters unterzuordnen und schließlich eine schwere Masse, ohne daß sich eine beunruhigende Wirkung ergäbe, schwach, und doch stark genug, zu stützen. — Im zweiten Jahrhundert n. Chr. schuf die römische Plastik den Marc Aurel, der — 1538 von Michelangelo auf dem Kapitol aufgestellt — die italienische Plastik entscheidend anregte. Aber schon lange vorher, um 1340, hatte die gotische Kunst auf oberitalienischem Boden einen ganz eigenen großartigen Typus des Reiterdenkmals geschaffen: in den Grabmälern der Skaliger zu Verona. Trotzig hintenüber gelehnt sitzt der Reiter im Sattel, durch den auf den Rücken abgestreiften hohen Zierhelm wird dieser Eindruck noch verstärkt, sein Pferd ist fast ganz von der langen Turnierdecke verhängt. Aber diese weht im Winde leicht nach hinten. Gegen die Diagonale der langen Falten scheint sich diejenige des Reiterkörpers zu stemmen und diese einfache Form gibt dem Werk den überwältigenden Ausdruck von Kraft, der von jeher Enthusiasmus erregt hat. Der Ritter ist eingepackt in seine Rüstung, das Pferd in seine Decke, und doch ist alles durchpulst von Leben. — Noch ein Jahrhundert früher, um 1230—40, entstand unser geliebter Reiter im Dom zu Bamberg (Abb. 65). Er steht heute auf einer Konsole, hoch an einem Pfeiler des Domes. Ursprünglich war er wohl für den Außenschmuck des Baues bestimmt. Man kennt den Schöpfer ebensowenig wie bei den Skaligern. Man weiß aber, daß er in Reims gewesen ist. Der Kopf des Reiters erinnert an die Köpfe der Könige in der herrlichen nordfranzösischen Kathedrale. Für das Pferd aber hatte der Künstler dort kein Vorbild. Er mußte

den Typus selbständig schaffen. Er hat das Pferd nach der Natur studiert. Aber es ist noch recht steif, besonders die Vorderbeine. Doch bemerkt man diese einzelnen Schwächen kaum bei dem feierlichen Eindruck, den das Ganze macht: feierlich, bei aller Natürlichkeit und Einfachheit. Die Rechte des Reiters hält das Mantelband. Diese in ihrer gegenständlichen Bedeutung triviale und alltägliche Gebärde schlägt an Ausdruckskraft alle die trivial empfundenen, scheinbar bedeutungsvollen, segnenden, säbelschwingenden oder kommandierenden Gebärden heutiger Denkmäler. Aus dem Kopf spricht männlicher Ernst und ein reiches, inniges Seelenleben.

Um 1290 folgte in Magdeburg das Denkmal Ottos des Großen aus vergoldetem Sandstein. Leider wird durch den von acht Säulen getragenen Baldachin, den das 17. Jahrhundert darübersetzte, die Wirkung des Denkmals sehr beeinträchtigt. Man kann den Reiter mit den ihn geleitenden beiden weiblichen Gestalten gar nicht im Zusammenhang sehen, immer schieben sich Säulen davor. Sonst wäre das Werk vielleicht ebenso bekannt und verehrt wie das Bamberger. Das Pferd ist schon freier in Gestalt und Schritt wie dieses.

Mehr als vier Jahrhunderte mußten vergehen, ehe in Deutschland wieder ein Reiterdenkmal errichtet werden konnte, das Schlütersche. In Burckmairs Holzschnitt des Kaisers Maximilian zu Pferd, in Dürers Kupferstich vom Ritter, Tod und Teufel sehen wir, welche künstlerischen Kräfte unbenutzt blieben. Italien war glücklicher. In Padua schuf Donatello 1446—47 seinen weltberühmten Gattamelata und vierzig Jahre später erstand ihm zu Venedig in Verrocchios Colleoni sein nicht minder gepriesener Genosse (Abb. 66). Der Gattamelata in ruhiger Gelassenheit, ohne Helm, der Colleoni dramatisch erregt, das Haupt von einer Sturmhaube bedeckt; das Pferd des ersteren einfach und geschlossen in der Form, das des zweiten fast zerrissen in der Oberfläche durch die Bloßlegung der Muskeln, in deren Falten sich tiefe Schatten eingraben. Schon die Zeitgenossen empfanden dies Pferd als »abgehäutet«. Beim Pferd des Gattamelata können wir die Kugel, die den einen Fuß technisch stützen soll, ertragen. Bei der vorwärts drängenden Kraft des Colleoni-Rosses wäre ein solcher Behelf, der als peinliche

Abb. 65. Reiter im Dom zu Bamberg. Um 1230–40.

Abb. 66. Andrea del Verrocchio (1436—1488): Reiterstandbild des Soldführers Bartolommeo Colleoni Bronze, Venedig.

Abb. 67. Andreas Schlüter (1664–1714): Reiterstandbild des Großen Kurfürsten. Bronze. Berlin, Lange Brücke.

Abb. 68. Louis Tuaillon, Amazone. Bronze.
Vor der Nationalgalerie in Berlin.

Hemmung wirken müßte, unerträglich. Es drängt so sehr nach vorn, daß es beinah den Anschein hat, als ziehe es eine unsichtbare Last.

Das einzige Werk, das wir Deutschen diesen beiden gegenüberzustellen haben, ist der Große Kurfürst des Andreas Schlüter (Abb. 67). Er steht auf der Langen Brücke in Berlin. An seinem Sockel winden sich vier Gefesselte: ein wirkungsvoller Kontrast zu der Herrscherruhe des Reiters. Wir sind in der Zeit des Barock. Das Werk wurde 1703 enthüllt. Das Barock hat Wölfflin als den malerischen Stil charakterisiert. Malerisch frei flattert hier die Mähne, wallt der lange Schweif. Bei Verrocchio ist beides hart und starr. Auch der Pferdekörper ist weich und fleischig geworden. Den Reiter bringt seine Perücke (die für unser Empfinden doch immer Perücke bleibt und nicht — wie Borrmann meint — zur Löwenmähne wird) und die römische Imperatorentracht in Nachteil gegen den Colleoni. Er wirkt auf uns allgemeiner und farbloser, obwohl der Kopf bildnismäßig gearbeitet ist, während Verrocchio seinen Condottiere idealisierte. Er tat es und steigerte doch eigentlich noch den Ausdruck persönlichen Lebens. — Rauch, der 1851 das Denkmal Friedrichs des Großen Unter den Linden schuf, blieb weit hinter Schlüter zurück. Das Denkmal ist in seiner trockenen Uniformdarstellung, vermischt mit abgegriffenen Allegorien, schon der Anfang des Denkmäler-Elends unserer Zeit. So können wir als modernes Werk, welches die Zusammenstellung mit diesen großen Schöpfungen erträgt, nur die Amazone des Marées-Schülers Louis Tuaillon, die 1895 entstand, anreihen (Abb. 68). Höchste Einfachheit ist hier wieder mit höchster Freiheit und Natürlichkeit gepaart, wie in der Antike, und sie machen das Werk klassisch, trotz seiner Modernität. Das Pferd zeigt denkbar gewissenhaftestes Naturstudium, aber dieses drängt sich nirgends vor. Bezeichnend ist, daß selbst ein so vernichtender Kritiker unserer Reiterdenkmale von der hippologischen Seite, wie Major Schoenbeck, vor diesem Werke verstummt. Daß ihn dabei keine künstlerischen Werte mit bestimmt haben, beweist der Umstand, daß er zugleich über das Fehlen der Zügel entrüstet ist und nicht merkt, daß die triviale kleinliche Form derselben die künstlerische Wirkung aufs empfindlichste beeinträchtigen würde.

Und noch ein eigenes Reiterbild hat die Plastik der Gegenwart geschaffen. Meunier tat es in dem belgischen Bergmann, der sein knochiges abgearbeitetes Pferd zur Tränke reitet. In der schlichten Größe der Auffassung steht dies Denkmal unserer Zeit ebenbürtig neben den großen Werken der Vergangenheit, die als Reiter nur den stolzen Herrscher kannte.

Der Hund auf Portraits

Wie wir in den Reiterstandbildern das Pferd in engster Verbindung mit dem Menschen gefunden haben und dabei sahen, wie es sich — in der geschichtlichen Wirklichkeit nicht minder wie in der künstlerischen Darstellung — dem Stil der Epoche unterwirft und anpaßt, — so hat die Kunst auch sehr oft den zweiten treuen Begleiter des Menschen, den Hund, mit in das Porträt seines Gebieters einbezogen. Schon auf der »Verlobung des Arnolfini« von Jan van Eyck aus dem Jahre 1434 trappelt ein kleiner possierlicher Pintscher dem Beschauer entgegen. Er wendet sich mit seiner Aufmerksamkeit wohl an die beiden Trauzeugen, die eintretend gedacht sind, da ihr Bild im Spiegel an der Rückwand des Zimmers sichtbar wird. Auf Tizians »Venus« der Uffizien in Florenz teilt ein Bologneser das Lager seiner schönen blonden Herrin. Die Tochter des Strozzi hält auf dem Berliner Bilde desselben Meisters in der Rechten eine Bretzel, während sie mit der Linken gleichfalls ein Bologneser Hündchen umfaßt, das neben ihr auf einem Postamente sitzt. Auch die vornehme Dame des Pontormo im Frankfurter Städelschen Institut nahm ihr Hündchen auf den Schoß, als sie dem Maler saß. Die drei Kinder Karls I. malte van Dyck mit ihren beiden Spielhündchen, wieder Bolognesern. Diese Rasse war offenbar lange Zeit der Lieblingszimmerhund der feinen Gesellschaft. Die Beispiele ließen sich leicht um Dutzende vermehren. Vier bilden wir hier ab:

Velasquez hat seine spanischen Infanten oft als Jäger, begleitet von ihren großen kräftigen Doggen, gemalt (Abb. 69), wobei das gesunde, natürlich-stolze Tier manchmal gar seltsam

Abb. 69. Velasquez (1599—1660): Der Infant Fernando als Jäger. Gemälde.
Madrid, Prado.

Abb. 70. Joshua Reynolds (1723–1793): Sophie Mathilde, Herzogin von Gloucester, als Kind. Gemälde.
Windsor Castle.

kontrastiert zu dem schmächtigen blutarmen Herrn. Da paßt die kleine Herzogin des Reynolds (Abb. 70) schon besser zu ihrem Seidenpintscher, mit dem sie sich auf der Erde herumkugelt und der genau solch eine kurze Stupsnase hat wie sie selbst. Es gefällt ihm aber garnicht, so von ihrem dicken runden Arm an den Boden festgedrückt zu werden und wenn er nicht so gut erzogen wäre, würde er sich wehren.

Hogarth empfand die knurrige, muskulöse Bulldogge sicher als etwas für ihn Charakteristisches, als er sie vor das Oval seines Selbstporträts setzte (Abb. 71). Als zweites Emblem fügte er links die Palette mit der von ihm gefundenen Kurve der »Schönheitslinie« hinzu. Die Dogge ist Symbol seiner derb zupackenden Männlichkeit inmitten der eleganten Malroutine seiner Zeit.

Abb. 71. William Hogarth (1697–1764): Selbstbildnis mit Bulldogge.

Abb. 72. Gottfried Schadow (1764—1850): Friedrich der Große mit seinen Windhunden. Bronzestatuette. Sanssouci.

Und charakteristisch sind für Friedrich den Großen auch seine Windspiele, die Schadow der entzückenden Bronzestatuette in Sanssouci hinzufügte (Abb. 72). Der Wirklichkeitssinn des Künstlers lag mit den klassizistischen Tendenzen seiner Epoche, in denen auch er befangen war, zeitlebens im Streit und in manchen Werken sehen wir den Kompromiß. Die Statuette des alten Fritz aber ist ein einheitliches, durch und durch lebensvolles Werk. Die Windspiele leisten auch kompositionell wichtige Dienste. Wie unangenehm wäre der dünne Stock von der Figur weggespreizt, wenn der Hund nicht den Raum zwischen beiden füllte. Der eine Hund bedingt aber ohne weiteres auch den andern und beide verbreitern die Basis, da oben die Arme weit ausladen. Wenn wir nicht wüßten, daß der espritvolle König diese Windspiele liebte, — welche Hunde könnten wir ihm wohl beigeben, als diese beweglichen Tiere mit ihrer pointierten Form? Zu Bismarck paßte die kraftvolle selbstbewußte Dogge. Der grimmige Schopenhauer brauchte als Kontrast, — bei seinem einsamen Junggesellenleben kann man beinah schon sagen: als Ergänzung — den gutgelaunten, erheiternden Pudel.

Lionardo und Rubens

Lionardo da Vinci, der zugleich als gestaltender Künstler und als tief eindringender Forscher die Welt erkennen und deuten wollte, dem alles Problem war, hat sich auch mit dem Seelenleben und der Erscheinung der Tiere auseinandergesetzt. Er studierte sie nicht nur, er fühlte mit ihnen. Er schützte sie gegen Mißhandlung und kaufte oft Vögel auf dem Markt, um sie vor den Toren davonfliegen zu lassen. Besonders fesselte ihn das rätselhafteste, dem Menschen trotz jahrtausendlanger engster Berührung am fremdesten bleibende Haustier: die Katze. Wir besitzen ein großes Studienblatt (Abb. 73) von ihm mit Katzen, die schlafen, sich lecken, erschrocken zusammenkauern, mit gesträubtem Fell buckeln, auf den Boden gedrückt heranschleichen. Dazwischen sind Leoparden gezeichnet, in kleinerem Maßstab. Leonardo wollte sich die Gleichartigkeit des Typus

der beiden Tiere klarmachen. Das rund Zusammengeballte, Knäuelige des Tieres, dazu sein lockerer, unendlich geschmeidiger Gliederbau scheinen ihn besonders gereizt zu haben. — Sein Forschergeist suchte überall das geheime Band, das alles Lebendige miteinander verbindet. Auf einem andern Blatt, abgebildet in Müller-Waldes Lionardo-Werk, hat er Pferdeköpfe im höchsten Affekt, wutschnaubend, gezeichnet, dazu — wie diese im Profil nach rechts — den Kopf eines Löwen und eines Menschen: die gleiche Empfindung drückt sich in allen drei Köpfen in einem paralellen Linienrhythmus aus, dieselbe Leidenschaft offenbart sich in derselben Form. — Der rastlose Geist Lionardos hat uns nur wenig »Fertiges« hinterlassen; er arbeitete immer an sich; ob sich das Resultat dieser Arbeit in abgeschlossenen Werken ablöste, kümmerte ihn wenig. Seine größten Schöpfungen sind Stückwerk geblieben oder zerfallen. So seine Schlacht von Anghiari, die wir nur aus einer Zeichnung des Rubens kennen (Abb. 74). Wir wissen nicht, ob Rubens, der 1600—1608 in Italien war, ein Originalwerk Lionardos vor sich hatte. Vielleicht sah auch er nur noch eine Kopie. Jedenfalls gab ihm das Werk einen mächtigen Impuls. Wie das ganze Schaffen Lionardos, so machte auch diese Leistung Epoche. Noch nie war das Pferd so in seiner Dämonie gezeigt worden. Die Pferde haben die Sache der Reiter zu der ihrigen gemacht. Sie verbeißen sich in wahnsinniger Wut in die Hälse ihrer Gegner.

Diese Zeichnung leitet uns am besten zu den Tierbildern des Rubens selbst über. An ihr entzündete sich sein eigenes flammendes Temperament. Das Grüblerische Lionardos war ihm fremd. Seine Phantasie war ausgefüllt von Genuß, Trunkenheit und Kampf. Das Leben war für ihn ein ungehemmt dahinbrausender Rhythmus. Auch der Rhythmus seines Höllensturzes läßt uns erbeben in Schauern des Genusses. Die Tiere des Rubens sind Pferd und Löwe. Im Marstall der Herzöge zu Mantua sah er die schönsten Pferde, als großer Herr in seiner Heimat hielt er sich längere Zeit einen Löwen. Seine Lust am stark Bewegten, am Dramatischen, läßt ihn in seinen Kämpfen zwischen Mensch und Tier den Moment kurz vor der Entscheidung wählen. In seiner Münchener »Löwenjagd« (Abb. 75) scheinen

Abb. 73. Leonardo da Vinci (1452–1519): Katzen und Leoparden. Handzeichnung, Windsor.

Abb. 74. Peter Paul Rubens (1577–1640). Kopie nach Leonardos Reiterschlacht. Karton. Louvre, Paris.

Abb. 75. Peter Paul Rubens (1577–1640): Löwenjagd. Ölgemälde. München, Pinakothek.
Nach Orig.-Aufn. von Franz Hanfstaengl, München.

Reiter und Bestie zugleich erliegen zu sollen. Alles ist in einen Knäuel geballt und doch ist alles zugleich klar entwickelt. Die großen Figuren sind ganz in den Vordergrund gerückt, als wollten sie aus dem Rahmen brechen. — Von diesem Pathos, das immer ganz von berstendem Leben erfüllt ist, führt ein gerader Weg über die Jahrhunderte zu Delacroix (Abb. 103).

Rubens hatte viele Gehilfen, aber nur einen würdigen Genossen konnte er sich heranbilden: Franz Snyders. Oft hat er sich mit ihm in die Arbeit an demselben Bild geteilt. In seiner Münchener »Schweinshetze« sind die Tiere von Snyders gemalt. Und trotz dieser Schätzung überliefert man von Rubens den Ausspruch: Tote Tiere könne Snyders wohl ausgezeichnet malen, wenn man lebendige haben wolle, müsse man sich an ihn selber wenden. Und wirklich hat Snyders seinen Szenen nicht das stürmische Leben einhauchen können, wie sein Meister.

Trotzdem ist seine Löwin, die sich auf einen Eber gestürzt hat (Abb. 76), ein klassisches Bild und in seiner Wucht und Größe kaum zu übertreffen. Die Komposition ist nicht einfacher zu denken: die beiden Tierleiber bilden die zwei sich schneidenden Diagonalen des Bildes. Was uns stört und die Überzeugungskraft des Tierkampfes beeinträchtigt, ist die gar zu friedliche Parklandschaft des Hintergrundes.

Eine reizvolle Naturstudie, malerisch und zeichnerisch gleich glücklich, ist der aufmerksam vorgestreckte Kopf des Windhundes (Abb. 77), den wir aus einer Leinwand mit vier Köpfen herauslösten.

Die Holländer und ihre Schüler

Neben das repräsentative pathetische Tierbild der Vlamen tritt das intime objektive der Holländer.

Im Mittelpunkt der holländischen Kunst steht Rembrandt, nach Umfang wie nach Bedeutung seines Schaffens. An Umfang: er hat alles gemalt, radiert, gezeichnet, was Natur und Phantasie ihm darbot. An Bedeutung: niemand hat den

Abb. 76. Franz Snyders (1579–1657): Löwin und Wildschwein. Pinakothek, München.

Abb. 77. Franz Snyders (1579—1657): Kopf eines Windhundes. Ölgemälde.
Kaiser Friedrich-Museum, Berlin. Nach Aufn. von Franz Hanfstaengl, München.

ungeheuren vielfältigen Stoff und seine Darstellungsmittel zu so persönlicher machtvoller Aussprache sich unterworfen.

Nur in wenigen Einzelfällen war ihm die Darstellung eines Tieres Selbstzweck. Aber er erobert auch da Neuland. Er als erster hat an einem ausgeweideten, aufgehängten Ochsen hinreißende malerische Werte entdeckt. Er hat sich zuerst objektiv in die Psyche fremder Tiere, wie sie gelegentlich nach Amsterdam gebracht wurden, eingefühlt. Die wilden Tiere des Rubens sind doch immer in erster Linie die Träger seiner Pathetik und seiner Leidenschaft. Die Kühe sind auf seinen Landschaften nur wundervolle ziegelrote und lichtbraune Farbflecken in dem satten saftigen Blaugrün der Bäume und Wiesen; bei ihrer Psyche hielt er sich nicht lange auf. — Wir zeigen von Rembrandt eine Löwin (Abb. 78) mit einem Stück Fleisch in den Tatzen. Sie blickt eben gespannt auf von ihrem Fraß, ihr Schwanz schlägt unruhig hin und her. Das Tier hat dem Zeichner nicht stillgehalten, er mußte sich auf das Festlegen der Hauptumrisse beschränken. Mächtig drücken sich bei der geduckten Haltung die Schultern heraus. (Man vergleiche dasselbe Moment bei

dem Tiger von Toyohiro auf Abb. 24). Der Kopf scheint bei einer andern Gelegenheit genauer ausgeführt worden zu sein.

Von Rembrandts Elefantenblättern bringen wir ein weniger bekanntes aus dem British Museum, obwohl die Zeichnung nicht so gut erhalten ist wie die populäre der Albertina (Abb. 79.) Wie wundervoll ist da das Stoffliche der runzeligen Haut ohne viel Detail gegeben. Wie lastet der ungeheure Leib, fast unbeweglich scheinend, auf den vier runden Säulen seiner Beine. Es ist ein müdes altes Tier, das man längst seiner Stoßzähne beraubt hat.

Um Rembrandt gruppieren sich, wie um die Sonne, die kleineren Persönlichkeiten der holländischen Malerei. Die Universalität des Meisters teilt sich in Einzelbegabungen; Interieur, Porträt, Stilleben, Landschaft: jedes Gebiet erhält seine Meister, die ihren Kreis nur in Einzelfällen verlassen. So auch das Tierbild. An der Spitze der Tiermaler steht Paul Potter. Er ist einer der Frühvollendeten der Kunstgeschichte. Er starb 28 Jahre alt. Als hätte er gewußt, wie wenig Zeit ihm blieb, schuf er schon, fast noch ein Knabe, reife Werke persönlichen Stils. Und innerhalb seines Schaffens ist eine folgerichtige logische Entwicklung dann kaum mehr nachzuweisen. Kaum einer hat sich so objektiv in das Tier hineingelebt, wollte so sehr nur das Tier, und nichts als das Tier sprechen lassen. Niemand war freier von Anthropomorphismus. Potters persönliches Empfinden verschwindet ganz hinter seinem Werk. Wir müssen annehmen, daß in ihm selbst etwas von dem Triebartigen, Instinktsicheren, aber auch wieder Dumpf-Befangenen seiner Tiere war. Das paßt zu der Entwicklungslosigkeit seiner Kunst und zu der phrasenlosen Selbstverständlichkeit seiner Auffassung. Er hatte keine allzu großen Kenntnisse der Anatomie, baute nicht das Tier auf seinem Knochengerüst auf, sondern tastete von der Oberfläche nach innen, tat dies aber in seiner unbeirrten Gründlichkeit so sicher und gewissenhaft, daß wir in die Radierung seiner pissenden Kuh (Abb. 80) mit Leichtigkeit das Skelett einzeichnen könnten. Er zeichnet diese triviale Stellung mit derselben unbedingten Hingabe an das Objekt, wie jede andere. Und er sucht sich nicht »schöne« Tiere. Wie gewissenhaft sind die zottigen und die glatteren Teile des Fells charakterisiert, wie

Abb. 78. Rembrandt (1606—1669): Löwin. Handzeichnung.
British Museum.

deutlich wird die Mechanik des Schwanzansatzes, wie wird alles körperlich rund! Und bei allem Detail bleibt doch die monumentale Wirkung des mächtigen Tierkörpers gewahrt. Potter geht ganz von der kontrollierbaren Einzelform aus und verzichtet fast völlig auf malerische Werte, wie er auch fast immer neutrales Tageslicht gibt, ohne jede ausgesprochene »Naturstimmung«. Seine Phrasenlosigkeit wird aber manchmal zur Nüchternheit, seine Gründlichkeit zur Trockenheit, und die Subjektivisten, die zuerst die Persönlichkeit im Kunstwerk suchen, werden ihn leicht uninteressant finden. Nicht immer bleibt er so lebendig, nicht immer faßt er die Form so einfach und groß zusammen, wie in der Studie des schlafenden Hundes (Abb. 80), dessen ruhigen Atem wir zu hören meinen und dessen animalisches Wohlbehagen sich uns mitteilt. — Bei der Sachlichkeit des Künstlers konnte es nicht ausbleiben, daß er nicht nur Tiertypen, sondern mit Porträttreue einzelne Individuen darstellte. Ganz bewußt strebte er das an im lebensgroßen Petersburger »Wolfshund an der Kette« (Abb. 82).

War für Potter die Landschaft meist nur Hintergrund für seine Tiere und malte er sie oft so spröde und etwas kleinlich, wie ein modernes Auge sie nicht mehr sieht, so taucht sein Zeitgenosse Albert Cuijp, der ihn freilich um fast vierzig

Abb. 79. Rembrandt (1606–1669): Elefant. Handzeichnung. British Museum.

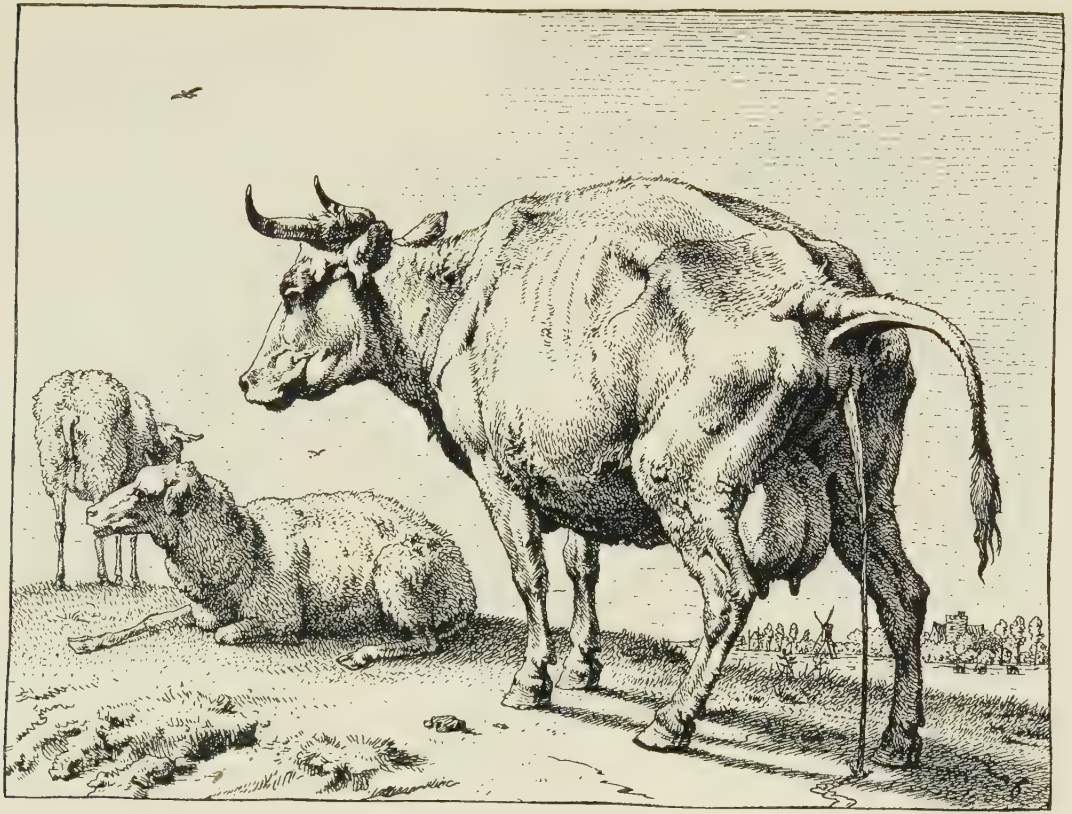


Abb. 80. Paul Potter (1625–1654): Kuh und Schafe. Radierung.

Abb. 81. Paul Potter (1625—1654): Schlafender Hund. Handzeichnung.
British Museum.

Jahre überlebte, seine Landschaften in die feuchte, weiche, silberige Atmosphäre der holländischen Marschen und hüllt auch sein Vieh in sie ein. Unsere Abb. 83 gibt eins seiner schönsten Werke wieder. Er bringt in ihm die Horizontale der holländischen Landschaft machtvoll zur Geltung. Über dem flachen Land wölbt sich der hohe Himmel, der drei Viertel des Bildes einnimmt. Die Rückenlinie der Kühe wiederholt, mit leichten belebenden Abweichungen, die Horizontlinie. Die Tiere selbst sind weit einfacher in der Formgebung als die Potterschen. Zuviel Detail hätte das Auge festgehalten und von der Raumwirkung, die die Hauptsache war, abgelenkt. Wir atmen den wässerigen Dunst, der sich oben im Sommerhimmel zu leichten Wolken geballt hat. Das Bild mißt nur 60 zu 75 cm. Die glückliche Komposition ruft aber so sehr den Eindruck der Größe und Weite hervor, daß wir beim ersten Blick wohl auf ein viel umfangreicheres Original geschlossen haben.

Ein weit geringerer Künstler als Potter und Cuijp war Melchior d'Hondecoeter, der Spezialist des Geflügelbildes. Der hier Seite 84 abgebildete Hahnenkampf ist noch eines seiner

Abb. 82. Paul Potter (1625–1654): Der Wolfshund. Ölgemälde. St. Petersburg, Eremitage.

Abb. 83. Albert Cuijp (1620–1691): Kühe am Wasser. Ölgemälde. Museum, Budapest.
Nach einer Aufn. von Franz Hanfstaengl, München.

Abb. 84. Melchior d'Hondekoeter (1636–1695): Kampf zwischen Hahn und Truthahn. Gemälde. Pinakothek München. Nach Orig.-Aufn. von Franz Hanfstaengl, München.

Abb. 85. Albert Cuijp (1620–1691): Kampf zwischen Hahn und Truthahn. Amsterdam, Rijksmuseum. Nach Orig.-Aufn. von Franz Hanfstaengl, München.

lebendigsten Bilder. Doch ist auch hier das Studium der Einzelheiten, das nur am toten Objekt gewonnen werden konnte, so peinlich in die Darstellung des aufgeregtesten Momentes übertragen, daß die Tiere etwas Starres, Ausgestopftes erhalten. Man glaubt nicht, daß der Hahn mit den Flügeln schlägt, wie er doch müßte, um sich in dieser Stellung zu erhalten.

Einen lehrreichen Vergleich bietet die Darstellung desselben Themas durch Cuijp (Abb. 85).

Hier ist alles Leben und Bewegung, die Federn sträuben sich, die Füße krallen sich ein, der Schnabel hackt und zerrt und der Truthahn stößt durchdringende Schreie aus. Cuijp zeigt die ganze Pracht animalischer Leidenschaft, deren Entfaltung wir als großartiges Schauspiel mitzitternd genießen. Auch ist sein Bild nicht auf allen Seiten noch mit anderen Tieren vollgestopft, wie das Hondecoetersche, das immerhin noch eine ziemlich geschlossene Bildwirkung zeigt.

In andern Bildern, z. B. der »Menagerie«, der »Schwimmenden Feder« im Amsterdamer Rijks-Museum, ist auch diese fast ganz aufgegeben. Der Maler sucht nur möglichst viele Tiere möglichst deutlich nebeneinander zu zeigen und nähert sich bedenklich den künstlerisch so unerfreulichen Abbildungstafeln zoologischer Werke.

Zu den Ausläufern des holländischen Tierbildes zählen noch Nicolaes Berchem (1620—1683) und Karel Dujardin (1622—1678).

Leider haben diese Künstler auf ihre heimatliche holländische Landschaft Verzicht geleistet und zeigen ihre Herden und Hirten in italienischen Veduten, die manchmal manieriert und nicht sehr überzeugend geraten. Sie geben damit ein sehr wertvolles Moment auf und ihre Darstellungen erhalten einen Bruch, der die künstlerische Wirkung sehr unerfreulich beeinträchtigt. Ihr Schüler ward einer der wenigen Künstler, die das deutsche 17. Jahrhundert überhaupt aufzuweisen hat: Johann Heinrich Roos (1631—1685).

Seine Radirungen sind — gegen die Potterschen gehalten — auffallend weich und malerisch. Auch Licht- und Luftstimmung weiß er gut zu treffen. Er löst bei dem Esel (Abb. 86) den Konturstrich auf, läßt ihn fast verschwinden, und so steht das

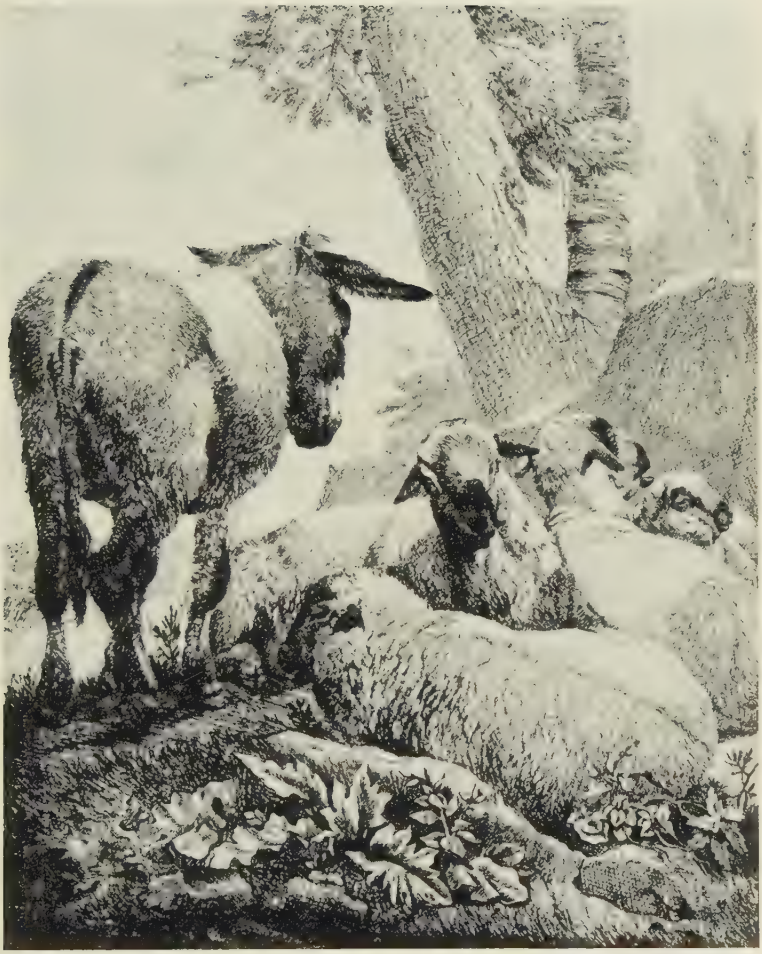


Abb. 86. Joh. Heinrich Roos (1631–1685): Esel und Schafe. Radierung

Abb. 87. George Morland (1763–1804): Stallbild. London, Nationalgalerie
Nach Originalaufnahme von Franz Hanfstaengl in München.

Tier viel mehr von Luft umgeben da, als bei Potter. Auch auf die Valeurs, die Abstufungen von Hell und Dunkel ist er viel intimer eingegangen. Und schließlich dringt er auch psychologisch glücklich in den Charakter der Tiere ein.

Goethe bekannte zu Eckermann, mit dem er die Blätter im Februar 1824 betrachtete: »Mir wird immer bange, wenn ich diese Tiere ansehe. Das Beschränkte, Dumpfe, Träumende, Gähnende ihres Zustandes zieht mich in das Mitgefühl derselben hinein; man fürchtet, zum Tier zu werden . . . Man sieht aber, was ein großes Talent machen kann, wenn es bei Gegenständen bleibt, die seiner Natur analog sind.«

Und auch das englische Tierbild wurde vom holländischen befruchtet, wie ja auch die englische Porträtkunst von Rembrandt und van Dyck zu lernen suchte.

Der beste Repräsentant des englischen Tierbildes ist George Morland (1763—1804), dessen Stallbild unsere Abb. 87 wiedergibt. Diesen Lichteinfall und diese warme Stallatmosphäre kennen wir von Adriaen van Ostade her.

Der Sachlichkeit dieser Kunst blieb nicht immer treu der bekannteste englische Tiermaler Edwin Henry Landseer, der Hof-Hundemaler Ihrer Majestät der Königin (1802—1873). Was in Morlands Bild liebenswürdig erzählt ist, wird von ihm aufdringlich unterstrichen. Auf ihn kommen wir ausführlicher bei Besprechung des Tieres in der Karikatur zurück.

Das Porzellan

Das 18. Jahrhundert ist das Zeitalter der gesellschaftlichen Kultur.

Die bildende Kunst hat die Führung an Dichtkunst und Musik abgegeben. Hier treten überreich die großen Persönlich-

Abb. 88. Joh. Joachim Kändler (1706–1775): Perlhuhn. Porzellan.

keiten auf, die der bildenden Kunst versagt sind. Diese zehrt von der großen Vergangenheit. Einzig Frankreich führt in der Malerei die Tradition ununterbrochen fort. Aber auch diese Malerei — Watteau, Lancret, Fragonard — ist Dienerin der Gesellschaft, nicht ihre Herrin.

Eine neue Kleinkunst entstand: die des Porzellans. Und auch sie ist Schmuck der großen Welt.

Johann Friedrich Böttger (1667—1719) sollte für August den Starken von Sachsen Gold machen und wurde jahrelang gefangen gehalten. Statt der Methode des Goldmachens erfand er dasPorzellan.

Ostasiatisches Porzellan war längst nach Europa gelangt und hatte den Ehrgeiz der Erfinder angespornt. Nun wurde es auch formal zum Vorbild.

Doch trat bald ein Plastiker an die Spitze der Meißener Fabrik, der eigene Bahnen ging: Joh. Joachim Kändler (1706 — 1775). Neben den zahllosen Gruppen und Figuren von Kavalieren und Damen, Schäfern und Schäferinnen, Göttern und Göttinnen schuf er vor allem herrliche Tiere, zum Teil in Lebensgröße. Die spielenden Glanzlichter des Porzellans heben den Eindruck der Naturwahrheit und Lebendigkeit, der in höchstem Grade erreicht ist, wieder soweit auf, daß doch in erster Linie eine dekorative Wirkung entsteht. Wir bilden als Beispiel ein Perlhuhn ab (Abb. 88).

Vor der französischen Revolution, die die alte Gesellschaftsordnung umstürzte, zerstob auch der porzellanene Reigen.

Erst in den letzten Jahrzehnten hat die Porzellanmanufaktur sich künstlerisch wieder verjüngt. Und wieder entstehen reizvolle Tierfiguren in diesem zarten, immer ein wenig zum Spielen verführenden Material. Besonders die dänischen Fabriken tun sich darin hervor (Abb. 89).

Abb. 89. Foxterrier, an einem Knochen nagend.
Kgl. Porzellan-Manufaktur, Kopenhagen.

Tiersagen und Tierschwänke

Der Mensch hätte sich niemals so sehr in das Tier hineinfühlen können, wenn es nicht, um mit Buddha und Franz von Assisi zu reden, sein Bruder wäre. Er verstand das Tier kraft seiner Verwandtschaft mit ihm, er fand sich in ihm wieder. Dies Sichwiederfinden konnte ein objektives und ein subjektives sein. Er konnte das Tier lassen wie es ist: an den Augenblick gebunden, den Weg, so wie es ihm nötig war, durch die Instinkte, nicht durch begrifflich-logisches Denken erhellt. So entstand die Kunst Potters. Ein Schritt über diese strenge Objektivität hinaus war das symbolische Werten des Tieres, nach seinem formalen und psychischen Charakter. Da wurde der Löwe zum Symbol der Kraft, das Lamm verkörperte die Unschuld, die Schlange die Falschheit, der Pfau die Eitelkeit. Schon war menschliches Empfinden in das Tier hineingetragen, denn das Lamm ist nicht unschuldiger als der Fuchs, nur vielleicht dümmer und wehrloser, und die Schlange hat ein gutes Gewissen, auch

wenn sie mit ihrem Biß vergiftet. Die Fabel, die Tiersage und der Tierschwank ist das letzte Resultat der ganz systematisch durchgeführten Symbolisierung der Tierwelt. Die Tiersymbole werden mit- und gegeneinander in Aktion gesetzt, sie handeln. Aber auch diese Vermenschlichung ist keine willkürliche Umdeutung, das Tier trägt seinen Charakter nicht wie eine Maske, die durch eine beliebig andre ersetzt werden könnte. Die klassische Tierdichtung, z. B. des alten niederdeutschen Reineke Fuchs, ist ein künstlerisch einheitliches Werk, die Charaktere sind folgerichtig entwickelt und die Tiere sind trotz ihrer menschlichen Begriffswelt und ihrer Sprache so sehr ihrer Tiernatur treu geblieben, daß wir die Vermenschlichung fast vergessen und Szenen wirklichen Tierlebens zu belauschen glauben. Diese subjektive Deutung des Tieres hat soviel rein objektive Momente, daß auch sie wieder objektiven Wert erhält. Die Gestalten des Reineke Fuchs wirken durchaus als organische Weiterbildungen der Tiertypen, es scheinen uns nur die Hemmungen der Tiernatur ausgeschaltet. Wir sollten aber dies köstliche Werk nicht in den das Charakteristische verflauenden Hexametern Goethes lesen, sondern, wenn nicht im Original, etwa in der Knittelversübersetzung Soltaus. Das Werk ist aus der germanischen Freude an der Tierwelt geboren, mit einem Reichtum an charakteristischen Zügen ausgestattet, denen die Beobachtung und Erfahrung eines ganzen Volkes zugrunde liegt und es ist auch in intime landschaftliche Stimmung getaucht. Leider besitzen wir keine vollwertige Illustration des Buches. Wir geben hier eine Probe aus den Holzschnitten Jost Ammanns (Abb. 90) in der Größe des Originals. Wie hübsch ist die zierliche intelligente Gestalt des Fuchses der gutmütigen Klobigkeit des Bären gegenübergestellt! Die meisten Stöcke zeigen jedoch in den runden, ein wenig ausdruckslosen Linien und den Hintergründen mit italienischen Bergdörfern den verderblichen Einfluß der italienisierenden Renaissance. Jedenfalls erreichen die Holzschnitte bei weitem nicht die Kraft der Äsopillustrationen von 1475 (Abb. 51). Immerhin werden sie dem Geist der Dichtung noch weit mehr gerecht als die einst so berühmten Kaulbachschen Stiche, die sich allerdings an den schon weit literarischeren Goethischen Text anschließen (Abb. 91). An Stelle

Abb. 90. Jost Amman (1539–1591):
Illustration zu Reineke Fuchs.
Der Bär in der Falle.
Holzschnitt. Originalgröße.

des Humors ist der kalte Witz getreten, der oft mühsam seine Einfälle summiert und doch keine reine Wirkung erzielt. Dazu fehlt ihm die naive gute Laune. Besonders unangenehm wirkt der Beisatz von Lüsternheit, die dem naiven Tier völlig fehlt und die die einheitliche Wirkung zerstört. Gewiß sind die Witze des Blattes zum Teil glänzend: Nach dem großen Gelage ist aller Zwang gefallen. Der Tiger links oben will sich aus Eifersucht erschießen, indes der Affe, scheinbar der allein Nüchterne, die Schwänze des selbstvergessen kosenden Löwenpaares ineinander verknotet. Der Stier umarmt die Ziege, man reißt sich gegenseitig die Knochen vom Teller und Todfeinde trinken Brüderschaft. Macht der gute Witz dies Blatt erträglich, so ist das sentimentale Tierbild, wie es die Engländer, voran Landseer, kultivieren, ganz unerträglich (Abb. 92). Und doch wird Deutschland noch immer von England aus mit dem Abklatsch dieser Art Tierbilder überschwemmt, bei denen der einzig mildernde Umstand — das respektable Können Landseers — auch noch wegfällt. Wann werden wir einsehen, daß wir dem Tier jeden Charakter, jede innere Wahrheit nehmen, wenn wir es versüßlichen und versentimentalisieren! Das Tier ist naiv und immer ganz aufrichtig und dies ist sein höchster Reiz für uns: es verbindet uns mit der Natur. Warum wollen wir es mühsam zum Komödianten abrichten? Sind wir wirklich so eitel, daß wir uns für das Tier dann erst interessieren,

Abb. 91 Wilhelm von Kaulbach (1805–1874): Zeichnung zu Goethes Reineke Fuchs – Ausschnitt

Abb. 92. Edwin Henry Landseer (1802–1873): Der Pudel als Richter.
Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München.

wenn es einen menschlichen, sogenannt »bedeutenden« oder »gefühlvollen«, aber ganz und gar unwahren Blick macht? Hat uns sein eigener Blick nichts zu sagen? — Wir sehen an der Hundegruppe Landseers (Abb. 93), daß er es gar nicht nötig hatte, seinen Hunden diesen Komödiantenflitter umzuhängen, um ihnen Charakter und Ausdruck zu geben. —

Wie erfrischend wirkt neben dem süßlichen Humor des englischen Tierbildes der deutsche unserer Meister Busch und Oberländer. Wir bestreiten ja dem Künstler durchaus nicht das Recht, die Tiere auch von ihrer spaßhaften Seite zu nehmen und in frei schaltender übermütiger Phantasie mit ihnen sein Spiel zu treiben. Auf das Wie kommt es an, auf den künst-

Abb. 93. Edwin Henry Landseer, Hundegruppe.
Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München.

lerischen Takt, mit dem es geschieht. Wenn mein spielfreudiger brauner Griffon einen mürrischen Boxer umschmeichelt, ihm mit der Zunge über's Gesicht leckt und mit der Vorderpfote zart aufmunternde Stöße gibt, während dieser Boxer knurrend und ungerührt, von den Sprüngen umkreist, stehen bleibt, so ist das gewiß ein erheiterndes Schauspiel. Ich brauche deshalb dem Griffon noch keinen schmachtenden Blick anzudichten und drunter zu schreiben: »Vergebliche Werbung.« Vor allen Dingen nicht, wenn ich das male. Für die humorvoll übertreibende oder phantasierende Tierdarstellung eignet sich auch weit besser der leichte, andeutende Stift als die schwere materielle Ölfarbe mit ihrem Anspruch auf illusionistische Wirkung. Eine so lustige Zeichnung wie das von seinen Eltern auf den zusammengekoppelten Rüsseln geschaukelte Elefantenkind Oberländers (Abb. 94) will ja nicht den Natureindruck verdrängen oder verfälschen, sondern ein launiges Phantasiespiel geben.

Abb. 94. A. A. Oberländer, Urwald-Idylle.
Aus dem Oberländer-Album, 8. Teil, Verlag Braun & Schneider, München.

Wie ernste Naturstudien hinter diesen Späßen stecken, zeigen die Frosch- und die Schweinestudie Oberländers (Abb. 95 und 96). —

Auch aus Buschs Nachlaß kamen glänzende Naturstudien nach Tieren zum Vorschein. Seine köstliche Herausforderung zum Kampf aus »Plisch und Plum« (Abb. 97), dies Augenrollen und unterstrichene Hintenauskratzen ist fast nur eine äußerste Abkürzung der Wirklichkeit, ohne karikierendes Moment.

Busch hatte das echt niederdeutsche Verständnis für das Tier, aus dem auch der »Reineke Fuchs« erstand. Dies Verständnis spricht sich auch in vielen seiner Gedichte aus und in der prachtvollen Pudelepisode seiner nachdenklichen Prosadichtung »Der Schmetterling«. Unter seinen unsterblichen Bilder- und Reimgeschichten finden sich drei Tierepen, eben die Hundegeschichte »Plisch und Plum«, dann »Fipps der Affe« und schließlich »Hans Huckebein der Unglücksrabe«. —

Von einer mehr intellektuellen ironischen Seite trat Th.

Abb. 95. A. A. Oberländer: Froschstudien. Aquarell.

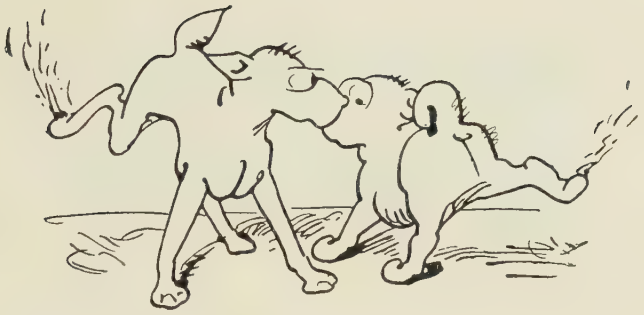
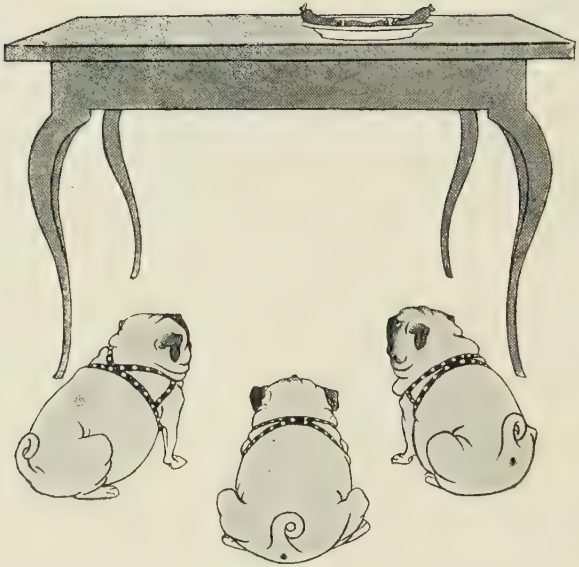


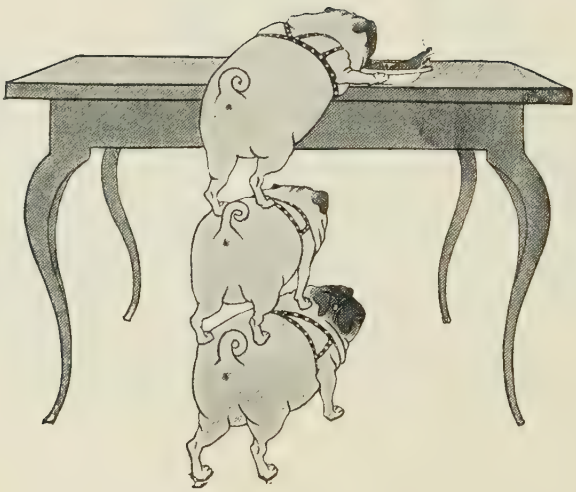
Abb. 97. Wilhelm Busch, Aus »Plisch und Plum«.
Verlag von Fr. Bassermann, München.

Th. Heine an das Tier heran. Diese Seite kommt noch etwas weniger in der frühen Mopsgeschichte (Abb. 99) zum Ausdruck, diesem Triumph der Eintracht, dessen Darstellung zugleich durch die erlesensten ornamentalen Reize erfreut, — ein Beispiel für die Befruchtung der europäischen Kunst durch japanische Grazie und Klarheit der Linie. Man bewundre auch die fein ausgewogene, leicht belebte Symmetrie aller drei Bilder. Deutlicher spricht die ironische Note schon in der Silhouette mit, die die schöne Kätzin von zwei Katern umworben zeigt. (Abb. 98.)

Anders Steinlen, der Pariser Zeichner. In seinem reizenden

Abb. 98. Th. Th. Heine, Katzen.
Aus dem »Simplicissimus«.





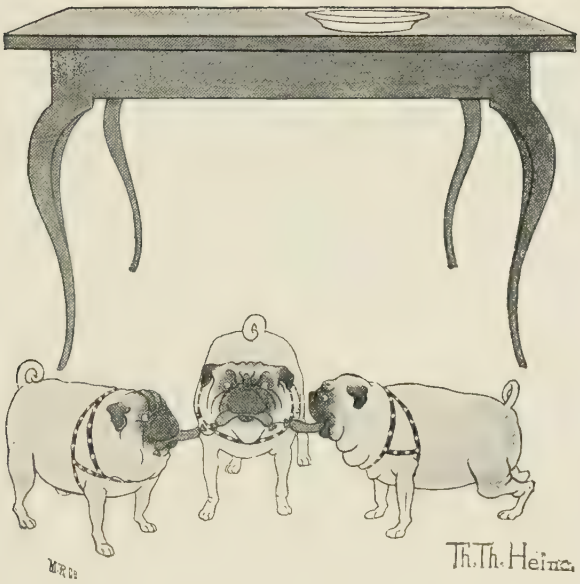


Abb. 99. Th. Th. Heine, Mopsgeschichte.
Aus den »Fliegenden Blättern«, Verlag Braun & Schneider, München.

Katzen-Album »Des Chats«, das wirklich in dem Hause keines Katzenfreundes fehlen sollte, zeigt er das Tier mit herzlicher Anteilnahme an all seinen Leiden und Freuden, verwickelt in tragische und komische Abenteuer. Diese Bilderschwänke müßten auch in Deutschland Alt und Jung ergötzen. Da sehen wir die atemlos kreisende Hetzjagd um das runde Goldfisch-bassin, oder den Kampf mit dem Wollknäuel, in den sich das arme Tier so verstrickt und verhaspelt, daß zuletzt statt des anfänglichen kleinen Knäuels ein ganz großes daliegt, aber die Katze mitten drin: sie hat es um sich selber aufgewickelt! Daß Steinlens Anteilnahme auch die sehr ernsthafte eines Künstlers ist, läßt der Mausfang unserer Abbildung 100 erkennen. Er ist von fast kinematographischer Lebendigkeit.

Abb. 100. Th. Steinlen, Katz und Maus. Aus »Des Chats«. Paris, Flammarion.

Das 19. Jahrhundert

Zu Anfang des 19. Jahrhunderts, als nach jahrhundertlanger fast völlig unfruchtbarer Zeit wieder eine deutsche bildende Kunst langsam zu werden begann, mußte zögernd und tastend erst wieder ein künstlerisches Verhältnis zur Wirklichkeit gesucht werden. Kein Wunder, daß die Tiermaler unter den Künstlern zu den alten Holländern aufblickten, die besessen hatten, was verloren gegangen war. Sie suchten fortzuführen, was jene hinterlassen hatten. Sie ließen sich von ihnen den Weg zur Natur zeigen. Bei ihnen hatte ja auch der Deutsche Roos schon gelernt (Abb. 86). In Johann Adam Klein ist dieselbe phrasenlose Ehrfurcht vor der Wirklichkeit am Werk, wie bei Potter, und so gelingt es ihm, ebenso überzeugende Charakterbilder von Tieren auf das Kupfer zu ätzen, wie dieser. Man vergleiche mit seinem köstlichen Esel von 1816 (Abb. 101) die Kuh des großen Holländers (Abb. 80). Die Landschaft ist noch liebevoller und lebendiger durchgeführt und uns scheint sie auch mehr mit Luft erfüllt als bei dem Vorgänger.

Auch die gleichzeitigen süddeutschen Viehmaler: W. v. Kobell (1766–1855), M. J. Wagenbauer (1775–1829) und der spätere F. Voltz (1817–1886), die wir hier nur nennen können, bildeten sich an den Holländern. –

I. Das Pferd

Die Zeit, die so viele Schlachten gesehen, kannte zwei Arten von Schlachtenbildern: das pathetisch-sentimentale und das sachlich-dokumentarische. Im ersteren ist für uns Heutige viel zuviel Theater, als daß es auf uns erfreulich wirken könnte. Wir können dies, dem Augenblick angemessen, bedeutend blickende, begeisterungsprühende Pferd, das auf Davids Bild Napoleon über die Alpen trägt, nicht mehr ganz ernst nehmen, – ebensowenig wie das bei Charlet nach der Schlacht bei Waterloo tiefsinnig trauernde. Weit sympathischer sind uns die, in der Farbe freilich oft harten, sachlich berichtenden Bilder Albrecht Adams (1786–1862). Adam hat selbst als junger

10*

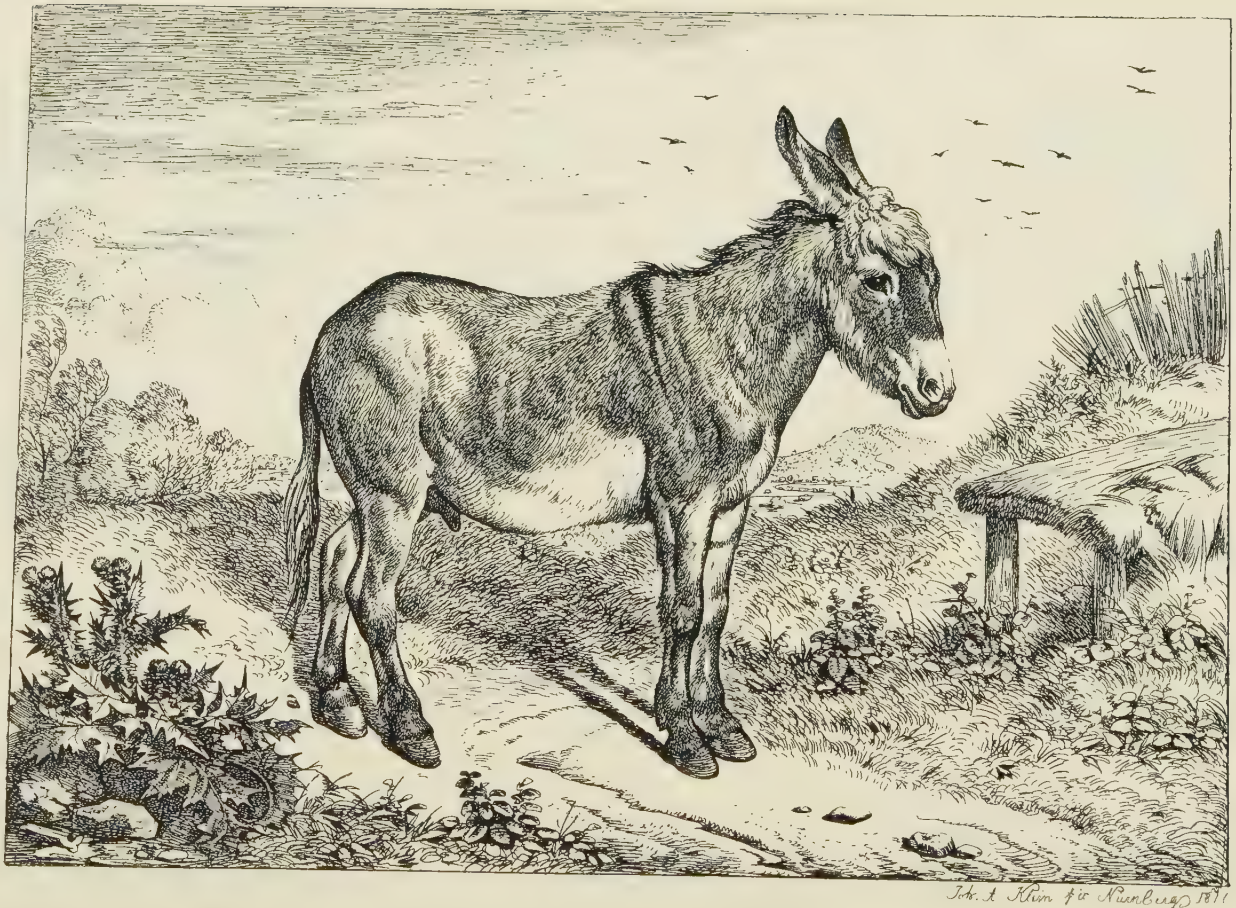


Abb. 101. Joh. Adam Klein (1792–1875): Esel. Radierung. 1816.

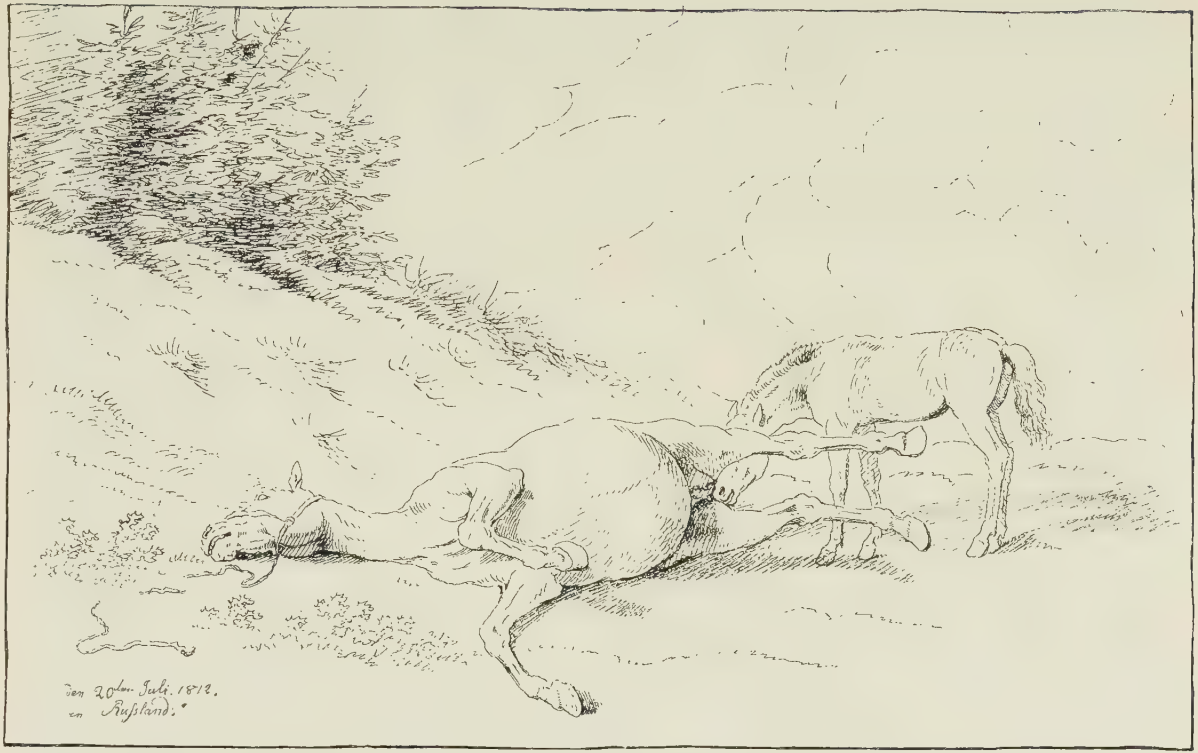


Abb. 102. Albrecht Adam (1786–1862): Verendetes Pferd, von Füllen beschnuppert.
Federzeichnung aus dem russischen Feldzug. K. Graph. Sammlung, München

Mann den russischen Feldzug mitgemacht und war noch — beinahe schon ein Greis — auf den Schlachtfeldern der Lombardei. Künstlerisch reizvoller als seine fertigen, allzufertigen Ölgemälde sind seine schnellen Bleistift- und Federzeichnungen. Es ist ein hoher Genuß, in der Münchner Graphischen Sammlung diese Mappen voll Zeichnungen aus dem russischen Krieg, die wie ein Tagebuch in Bildern wirken, durchzublättern. Aus ihnen veröffentlichen wir hier zum erstenmal die Zeichnung einer verendeten Stute, die mit aufgetriebenem Bauch und steifen Beinen daliegt, von ihrem Füllen beschnuppert (Abb. 102).

Diese objektive Linie in der Tierdarstellung ist im 19. Jahrhundert die herrschende geblieben. Trotzdem hat es nicht an Künstlern gefehlt, die das Tier subjektiv, romantisch empfanden und es zum Träger ihrer Leidenschaft, ihres Weltgefühls machten. Wenn wir uns vorhin gegen die Theatralik wandten, so müssen wir uns hüten, solche zu wittern, wo — wie bei Lionardo und Rubens — das gesteigerte persönliche Empfinden des Künstlers zur romantisch gesteigerten Darstellung trieb. Schon bei Rubens nannten wir den Namen Eugène Delacroix (1799—1863). Wie für Rubens sind diesem Hauptmeister der französischen Romantik, dem Wiedererwecker der Farbe in der europäischen Malerei, Pferde, Löwen und Tiger Gefäße, die er mit seiner Leidenschaft erfüllte. Sein vom Gewittersturm erschreckter Schimmel (Abb. 103) könnte vielleicht dem Pferdekenner manches Bedenken erwecken. Und doch wird sich niemand dem Eindruck dieser erregten Szene entziehen können. Sie ist wirklich ein Ausbruch der Elemente. Und Delacroix hat die Animalität des Tieres nicht zerstört, sondern ihr zum prächtigsten, triumphierenden Ausdruck verholfen. Der Organismus des Tieres ist nicht durch Hineintragen ihm fremder Elemente zerrissen, sondern die ganze sonst zerstreute oder schlummernde Gewalt und Pracht der Erscheinung zuckt auf in einem Moment höchster Steigerung und Entladung aller Kräfte.

Eine herrliche Federzeichnung desselben Meisters nach einem Löwenpaar sowie eine köstliche Katze findet sich abgebildet in Meier-Graefes und Klossowskis Werk über die Sammlung Cheramy, dem wir auch unsern Schimmel entnommen haben.

Sehen wir in diesem Werk das Pferd in der phantastischen

Abb. 103. Eugène Delacroix (1799—1863): Pferd, durch Gewittersturm erschreckt
Ölgemälde, ehemals Sammlung Cheramy, Paris

Abb. 104. Honoré Daumier (1808–1879): Don Quixote auf der Rosinante.
Sammlung W. Uhde, Paris.

Entfaltung all seiner Glorie, so zeigt es uns Honoré Daumier (1808–1879) in der ebenso phantastischen grotesken Kläglichkeit, zu der es nur irgend herabsinken kann (Abb. 104). Es ist Rosinante, der Klepper Don Quixotes, des Ritters von der traurigen Gestalt. Hinten, nur eben als Schatten angedeutet, folgt ihm sein treuer Knappe Sancho Pansa auf dem Esel. Wer kennt nicht aus der Dichtung des Cervantes dies unsterbliche Paar? Daumier hat es wieder und wieder behandelt. Klossowski widmet diesen Werken in seinem großen Daumier-Buch ein eigenes Kapitel. Wir können nichts Besseres tun, als ihn zitieren: »Daumiers Rosinante ist nicht nur der lahme Klepper, sie ist das Idealbild einer Schindmähre, skelettartig, fast ein Kamel, und von dem dürren Ziegenhals, den wankenden Beinen bis zu dem durch die verschrumpfte Haut ragenden Steiß und der kümmerlichen Rübe des Schweifes die chimärische Vereinigung aller Gebrechlichkeiten des Pferdes . . .« Aber: »Wir bewundern seine Rosinante nicht nur ihrer poetischen Scheußlichkeit halber, sondern vornehmlich wegen der genialen Anschauung, mit der das Wesen des Pferdes als Aufbau, als statisches Problem in diesem Zerrbild enthüllt wird. Sein Don Quixote ist nichts andres, als die extrem zugespitzte Formel für die Verbindung von Reiter und Pferd . . . Es ist darauf hinzuweisen, mit wie großem Takt Daumier es vermied, ins lediglich Groteske zu verfallen, gemalte Karikatur zu geben . . . Indem er nur das Elementare, die Proportion, Geste, Bewegung der phantastischen Erscheinung fixiert, sie in dem Bereich des Ahnungsvollen, Unbestimmten erhält und das Auskosten der angeregten Vorstellung dem Beschauer überläßt, erhält er sie im Bereich des Ästhetischen und im Bilde Erträglichen.« In dem genannten Werke ist noch eine zweite Fassung derselben Komposition abgebildet, welche die Gestalt des Don Quixote schärfer präzisiert und die Landschaft zu einem felsigen Hohlweg zusammendrängt. – Wir fügen dem Don Quixote als früheres Werk des Meisters den galoppierenden Schimmel bei (Abb. 105). In ihm ist die Pathetik lange nicht soweit getrieben wie bei Delacroix. Sie ist in einem gemäßigteren Stadium stecken geblieben. Es ist interessant zu vergleichen, wieviel Delacroix noch hinzufügen mußte, um seinen Eindruck zu erreichen.

Abb. 105. Honoré Daumier (1808—1879): Galoppierender Schimmel.
Ölgemälde. Sammlung A. Lebour, Paris.

Auch die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts kennt das romantische Pferd. In Alfred Rethel's Totentanz (1849) ist im Roß des Todes ein herrlicher Typus geschaffen. Mit gesenktem Kopf trottet es unter seinem grauenhaften Reiter zur Stadt und nach dem Straßenkampf bückt es, über eine Barrikade heraufschreitend, tief den Hals hinab, um einem Gefallenen das Blut aus der Wunde zu lecken. Der Geist des Dürerschen König Tod (Abb. 57) und der Baldung Grienschen springenden Pferde (Abb. 60) ist hier wieder lebendig geworden: ein echt deutscher Geist, voll Empfinden für das Unheimliche und Rätselhafte alles Daseins. Auch in der Technik des Holzschnitts sind die Blätter ähnlich groß wie die Baldungs.

Das Pferd der Legende aber hat Hans von Marées geschaffen in seinen drei heiligen Reitern: Martin, Hubertus und Georg. In zahllosen Werken hat die alte deutsche Kunst diesen Martin, der dem Bettler den Mantel reicht, diesen Hubertus, der im Wald anbetend vor dem Hirsch mit dem Kruzifix in die Knie sinkt,

diesen Georg, der den Drachen tötet, dargestellt. Marées war es vorbehalten, die Legendenstimmung dieser Stoffe ganz auszuschöpfen und malerisch wie psychisch die denkbar großartigste Lösung zu bieten. Nicht wenig trägt zu der Legendenstimmung das Pferd bei, in allen drei Bildern ein eigener, ganz unwirklicher und doch völlig überzeugender Typ. Naturalistische Durchbildung hätte hier den ganzen Zauber verscheucht. Selbst die Kupferstiche des Hubertus und des Georg von Dürer wirken neben Marées mehr wie Naturstudien als Legenden. —

In Böcklins »Schweigen im Walde« ist ein Fabeltier, das so machtvoll erfunden ist, wie die mittelalterlichen Grotesken, ganz zum Träger der Stimmung geworden: Das Einhorn mit dem großen starren Auge, das gespenstisch zwischen den dichten Stämmen, an dem ein Eichhörnchen emporhuscht, hervorschreitet und in dem die rätselvolle Stille der dunklen Waldestiefe Gestalt geworden ist.

Kehren wir zu der bei Albrecht Adam verlassenen Reihe der objektiven Tierkunst zurück, — vom Pferd der Legende zum Sportpferd der modernen Gesellschaft. Ihm und den Hunden, die es begleiten, erstand in dem nüchternen Berlin ein gewissenhafter Meister: Franz Krüger (1797—1857). Man hat ihn kurz den Pferde-Krüger genannt. Er hat Paraden gemalt mit Hunderten von einzeln durchgeführten Reitern, die trotzdem auch gemalt sind, dazu zahlreiche Reiterporträts, Stall- und Jagd- und Pferdemarktbilder: immer sind Menschen und Tiere klar und klug charakterisiert und aus seinen Bildern entsteht ein ganzes Bild der Zeit. Er hatte die unbestechliche und unbeirrte Beobachtungsgabe des Norddeutschen. Zwischen Kutschern und Jägern aufgewachsen, hatte er früh den Blick geschult und schon als Knabe auf Plankenzäune Hunde und Pferde erstaunlich lebendig gezeichnet. Wir geben in Abb. 106 das Bild wieder, das uns den späteren Kaiser Wilhelm I. mit dem Künstler auf einem Ausritt zeigt.

Sein Werk setzte Menzel fort.

Und noch in Max Liebermanns »Reitern am Strande« (Abb. 107) ist etwas von demselben Geist tätig. Freilich ist das malerische Niveau ein unendlich höheres geworden und das Gesellschaftliche interessiert nicht entfernt mehr so stark wie bei

Abb. 106. Franz Krüger (1797–1857): Prinz Wilhelm und Maler Krüger.
Mit Genehmigung von F. Bruckmann.

Abb. 107. Max Liebermann: Reiter am Strande.

Krüger. Bildideen beherrschen durchaus die Darstellung, und zwar hier der von Liebermann so oft angewandte Parallelismus. Aber dies formale Prinzip hat die Lebendigkeit und Charakteristik der modernen Reitpferde nicht beeinträchtigt und es weht uns wie erfrischende Seeluft aus dem Bilde an. —

Zeitgenosse Krügers war Constantin Guys, der in seinen zahllosen Aquarellen ebenso der Chronikeur der Pariser vornehmen Welt ist, wie Krüger derjenige der Berliner. Aber welcher Unterschied! Wie bürgerlich mutet sein Reiterpaar an neben dieser fast zu einem Nichts verflüchtigten Equipage mit den zierlichen Rennern davor (Abb. 108). Die Pferde sind nicht weniger aristokratisch wie die Damen, die sie spazieren fahren. Ihre zum Abbrechen zarten Beine scheinen kaum den Boden zu berühren. Ihre Leiber sind in Tuschflecken aufgelöst. Sie sind Vettern der Cirkuspferde Lautrecs und der Rennpferde Degas'.

Abb. 108. Contantin Guys (1802–1892): Equipage. Aquarell. Sammlung Heymel.

II. Das Vieh

Die großen holländischen Tiermaler waren in erster Linie Viehmaler gewesen. Das schwere, breite Rind, nicht das aristokratische und nervöse Pferd ist das repräsentative Tier ihrer fruchtbaren fetten Ebene.

Die Holländer hatten, wie wir sahen, die Gattung des Tiermalers geschaffen. Und so ist alle spätere Viehmalerei auch von ihnen ausgegangen und als organische Weiterbildung ihrer Kunst zu verstehen. Licht und Luft, die großen Errungenschaften der modernen Kunst, drangen natürlich auch in dies, so eng mit der Landschaft verbundene Stoffgebiet der Malerei. Schon Cuyp (Abb. 83) sehen wir auf dem Wege dahin. In Troyons Morgenbild (Abb. 109), auf dem uns die zur Arbeit ziehenden Ochsengespanne mit in der Kühle dampfenden Nüstern entgegenschreiten, ist der Eindruck der in Licht getauchten Landschaft sogar der primäre, erst nachher sehen wir die Tiere. Auch hier wie bei Cuyp die große Horizontale, belebt und unterbrochen von den im Marsch auf- und abschwankenden Rücken der Tiere. Troyon, der ehemalige Schüler der Porzellanmaler von Sèvres, gehörte mit Millet und Rousseau zum Kreis der Maler von Fontainebleau. Millet, der den Bauer in der Arbeit zeigte, zeigte ihn natürlich auch im Zusammenleben mit seinen Tieren. Seine strickende Hirtin, die vor ihren grasenden Schafen hergeht, ist weltbekannt geworden. Starkes Mitempfinden spricht aus allen seinen Bildern und das macht sie bei aller Kraft und Einfachheit des Ausdruckes etwas weicher und lyrischer, als wir heute diesen Stoffen gegenüber fühlen. Schöne Beispiele bietet das Millet-Sonderheft des Studio von 1902. Wir sehen da z. B. zwei Bauern das eben auf dem Feld geborene Kälbchen auf einer Tragbare mit vorsichtigen Schritten nach Hause tragen. Hinterher geht die Kuh und leckt ihr Junges im Gehen. Auf einer andern Zeichnung hat die kleine Schafhirtin auf dem Heimweg ein Lamm in die Schürze genommen und die bähende Mutter schreitet besorgt nebenher. Von fast grotesker Wirkung ist neben diesen Idyllen das ‚Schweineschlachten'. Wir haben uns gewöhnt, bei diesem Wort nur an die guten Würste und Schinken zu denken. Dies Bild Millets ist aber so ernst, daß uns der Ge-

danke daran vergeht. Und doch ist es völlig ohne irgendeine banale Tendenz im Sinne etwa des Vegetarismus. Das große schwere Schwein wird von zwei Bauern mit ernsten Gesichtern am Strick, der um den Rüssel gelegt ist, aus dem Stall gezogen. Ein dritter schiebt nach, während die Bäuerin dem in dumpfer Angst sich sträubenden Tier den Trog vorhält. Daneben blinkt auf dem breiten Block das Messer. Von fern sieht ein Kind scheu zu. Über den hoch ummauerten Hof schauen einige Bäume. Das Bild ist ganz unsentimental, nichts fordert unser Mitgefühl für das häßliche struppige Tier heraus. Aber eben diese ernste Sachlichkeit macht das Werk — ich kann mich des Ausdruckes nicht erwehren — ergreifend. Die stumme Qual der Kreatur blickt uns aus ihm an.

Von Millet führt eine Linie zu Segantini, der, wie er, Mensch und Tier in Beziehung setzt. Sein Bild „Zwei Mütter" zeigt Mutter und Kind mit Kuh und Kalb im selben Stall, dieselbe Wärme hüllt sie ein und dasselbe Gefühl der Geborgenheit lebt in beiden Paaren. Eine Abbildung brachte die „Kunst für Alle" im August 1901.

Zu den bedeutendsten deutschen Viehmalern der neueren Zeit zählen Teutwart Schmitson (1830—1863) und Heinrich Zügel (geb. 1850).

Schmitson, der als Architekt begann, hat nur wenige Jahre gemalt und ist früh gestorben. Seine Bilder sind deshalb auch nur wenig bekannt geworden; von Kennern werden sie um so höher geschätzt. Er war eine ganz ursprüngliche starke Begabung. Paul Meyerheim erzählt in seinen Erinnerungen an den Künstler (Kunst und Künstler, Jahrg. II. Heft 9), daß dieser niemals von Tier oder Landschaft Studien nach der Natur gemalt habe. Nur hie und da notierte er flüchtig mit Bleistift Überschneidungen der Tiere, die er auf Feld und Wiesen gruppiert fand. Er frottierte sich die Komposition nur wenig mit einem Borstpinsel auf die Gipsleinwand und malte aus dem Kopf Naß in Naß, Stück für Stück gleich fertig. Dies gab den Bildern das Flüssige und Unverquälte, das uns heute erfreut. Das Grün wollte ihm nie grün genug gelingen. Er untermalte das Terrain dick mit Chromgelb, das, wenn es ganz getrocknet war, dünn mit Grün und Blau übermalt wurde. Wir zeigen hier

Abb. 109. Constant Troyon (1810—1865): Am Morgen.
Gemälde, Louvre. Nach einer Aufnahme von Braun, Clement & Cie.

Abb. 110. Teutwart Schmitson (1830—1863): Auf der Weide.
National-Galerie, Berlin.

(Abb. 110) das Gemälde der Berliner Nationalgalerie: Auf der Weide. Durch den hohen Horizont wird ein Stück Weide abgeschlossen, das unter blauem Himmel mit weißen Wolken daliegt. Ein paar Bäume stehen unbewegt unter der brütenden Sonne. Sich selbst überlassen drängen sich schwarz-weiße und braun-weiße Kühe und Kälber und rotbraune Pferde um den Wassertümpel zusammen. Außer diesem Bilde gibt es von dem Künstler zurzeit wohl nur noch eins in deutschem öffentlichen Besitz: Das „durchgehende Ochsengespann" der Hamburger Kunsthalle. Cornelius Gurlitt frägt vor dem Bilde begeistert: „Wer hatte zu jenen Tagen, als es gemalt wurde, gleiche Kraft der Farbe, wer, selbst unter den Franzosen?" In der Galerie Ravené in Berlin befindet sich noch eines: Transport ungarischer Mutterstuten mit ihren Füllen. Die Tiere, die ein Gewässer durchwaten sollen, drängen sich erregt in einen Knäuel zusammen und strecken die Hälse übereinander. Das sich Ineinanderschieben und -stoßen der etwa zwanzig Tiere ist mit höchster Lebendigkeit gegeben.

Das Haupt der modernen Tiermalerei in Deutschland ist unstreitig der heute sechzigjährige Heinrich Zügel (Abb. 111). Auch auf die Richtung seiner Begabung haben, wie bei Krüger, wohl die Eindrücke der Knabenjahre bestimmend eingewirkt. Er wurde 1850 als Sohn eines Schäfereibesitzers im Württembergischen geboren. Schon als Junge auf der Weide zeichnete er die Tiere, die ihn umgaben, auf die Schiefertafel und bildete sie plastisch nach. In seinen ersten Münchner Jahren hatte er mit Not zu kämpfen, und mußte in die Heimat zurückflüchten. Dort malte er die Bilder, im Gegensatz zu Schmitson, unmittelbar vor der Natur fertig. Mit 25 Jahren malt er die „Schafe im Erlenhain", die heute in der Berliner Nationalgalerie hängen. (Abb. in dem illustrierten Katalog der Sammlung.) Bestrebungen im Sinne des Pleinairismus sind in seinen Arbeiten schon seit 1869 wirksam, aber erst die Pariser Reise, Ende der achtziger Jahre, bringt die entscheidende Wendung. 1889—1891 finden wir Zügel in Holland, Belgien, schließlich in Dachau bei München tätig. Immer mehr drängt der Künstler die Details zugunsten der farbigen Gesamterscheinung zurück. Sein in unermüdlichen Studien erworbenes enormes Können bewahrt

ihn vor Willkürlichkeit und Formlosigkeit. In seinem Heimatstädtchen hat er nun selbst eine Schafherde, die ganz seinen Zwecken zur Verfügung steht. Aber die Bilder werden „zu gut", als daß sie sich leicht verkaufen ließen, Sorgen stellen sich wieder ein, und so nimmt er 1895 die Stelle als Lehrer an der Münchner Kunstakademie an, wo er heute noch wirkt und eine Schar ihm begeistert zugetaner Schüler um sich versammelt. Aus ihrem Kreis sind ausgezeichnete jüngere Künstler hervorgegangen, wie Julius Seyler (Abb. 112) und Rudolf Schramm-Zittau, die Zügels Lehren und Anregungen selbstständig verarbeiten und weiterführen. Zügel betrachtet sich auch heute noch nicht als fertig, er ist noch heute ein Mitsuchender in seinem Schülerkreis. Das hindert nicht, daß er ein Meister ist, ein Meister vor allem des diffusen Lichts. Die Tiere, auf deren psychische Eigenschaften er zu Anfang seiner Laufbahn inniger einging, als später, sind ihm in der Hauptsache Träger malerischer Wirkungen, farbiger Eindrücke; Objekte, an denen er die Wunder des Lichts aufzeigen kann. Besonders gern malt er schwere breite Kühe, im Schatten, in der Sonne, durch Wasser watend.

Schramm-Zittau hat vielleicht die Auflösung der Form im Licht noch weiter getrieben, als sein einstiger Lehrer. Sein Reich ist vor allem das Geflügel (Abb. 113), wenn er auch gelegentlich Hunde und Rinder als Objekte nicht verschmäht. Er hat in Riesenformaten ganze Hühnerhöfe als farbige Einheit gemalt, mit ihrem bewegten Durcheinanderschwirren von Hühnern, Gänsen, Enten und Puten. Die einfarbige Autotypie unserer Reproduktion kann nur wenig von dem Reichtum und der Leuchtkraft seiner Farben andeuten. Die Wiedergabe tut da leicht dem Bilde unrecht und erzeugt Mißverständnisse. Wo es nach der Reproduktion scheinen könnte, daß die Farbe zu sehr — Farbe geblieben sei, da ist im Bild alles belebt und durchempfunden. Das Wasser und das Terrain ist dem Künstler genau so wichtig, wie die Enten, die auf ihm herumrudern oder einherwackeln. Und alles wird vom Licht zu einem geschlossenen Eindruck zusammengefaßt, dessen starker sinnlicher Wirkung das Auge sich mit Wohlgefühl überläßt.

Abb. 111. Heinrich von Zügel, Früher Morgen. 1904.
Aus Georg Biermann, H. von Zügel. Leipzig, Velhagen & Klasing.

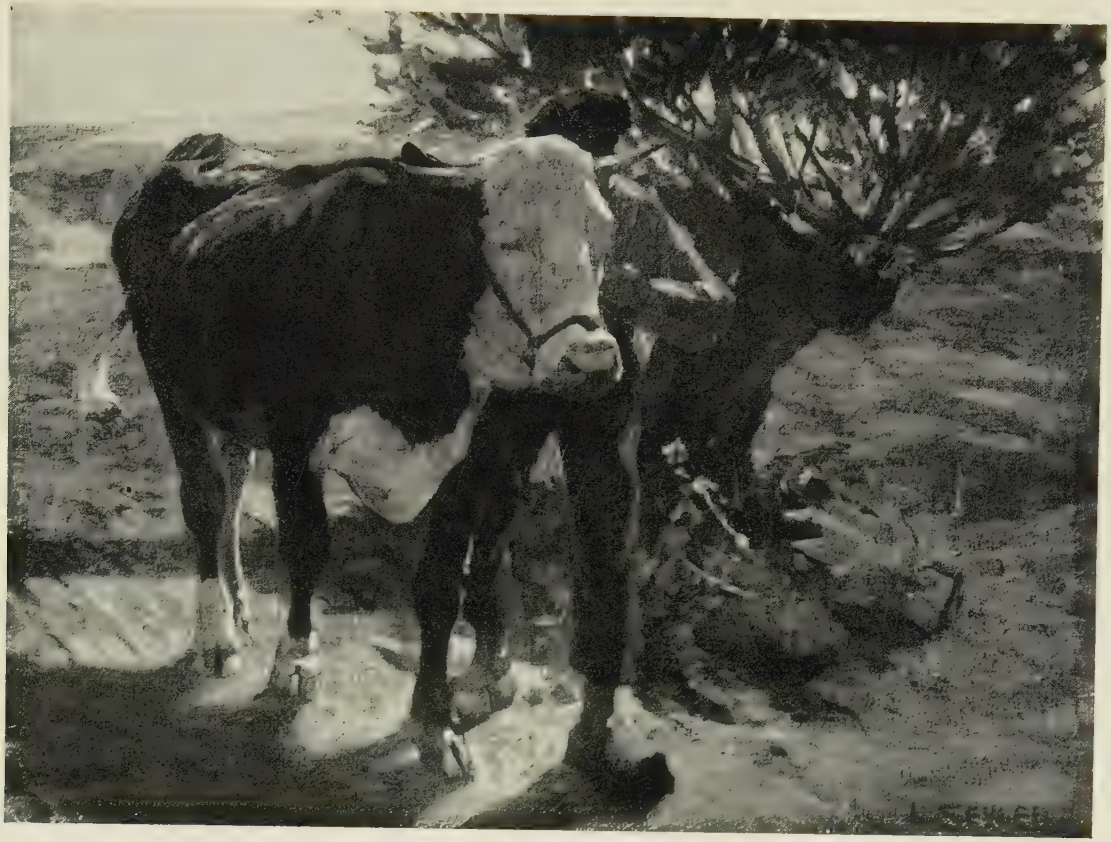


Abb. 112. Julius Seyler, Bauernjunge mit Rind.
Nach Aufnahme von Adolf Vater, München.

Abb. 113. Rudolf Schramm-Zittau, Enten im Wasser.

III. Das Wild

Neben die Viehmaler treten die Jagdmaler.

Den großartigsten deutschen Schilderer von Jagdszenen kennen wir erst seit wenig Jahren, obwohl er schon 1890 hochbetagt gestorben ist und die Bilder, auf die sich sein verspäteter Ruhm gründet, in den vierziger bis sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts malte. Es ist Ferdinand von Rayski. Der Einblick in seine Kunst war eine der Überraschungen der deutschen Jahrhundertausstellung 1906 in der Nationalgalerie. Aus einer Offiziersfamilie von altem böhmischen oder ungarischen Adel stammend, hat Rayski, nach kurzer Soldatenzeit und einer Studienreise nach Paris, München, Düsseldorf, sich in Sachsen niedergelassen, wo er auf den Schlössern und Gütern von Verwandten und Freunden lebte, ihre Porträts und daneben seine Tierstücke malend. Er war fast ganz Autodidakt und malte, nicht als Berufskünstler, sondern als Kavalier, die Dinge, mit denen er lebte. Unbeeinflußt von außen, nimmt er in der Kunst seiner Zeit eine völlige Sonderstellung ein. Seine Unbefangenheit und sein Temperament trugen ihn über alle Schwierigkeiten hinweg. Als ihm ein Damenbildnis nicht gleich gelingen wollte, nahm er die Tafel quer und strich in breiten Flächen die Wildschweine darüber (Abb. 114) und als das Wesentliche des Eindrucks mit kühnem Elan gegeben war, ließ er das Bild stehen. — Das Terrain reicht bis an den oberen Bildrand. Keine Horizontlinie lenkt den Blick ab. Nur die Tiere und das hohe Gras, in dem sie sich tummeln. Der Eberkopf glotzt uns genau aus dem Mittelpunkt des Bildes an. Die Tiere sind rötlichgrau, ihr Kopf braun, das Terrain vorn ist rötlichgelb und geht hinten in Grünlichgrau über. Diese wenigen Farbtöne werden über die große Fläche harmonisch abgewandelt, nur in den Schatten von unvermittelten dunkeln Flecken unterbrochen. Links oben der Zaun dient nur dazu, das Terrain in die Tiefe zu führen und den Raum klar zu machen. Die Freiheit, mit der das Bild hingefegt ist, ist um so imponierender bei dem großen Format: seine Länge mißt nahezu zweieinhalb Meter. — Raisky hat noch Rebhühner gemalt, die, unter ein Gebüsch geduckt, in Unruhe das Anziehen eines Gewitters erwarten; wilde Kaninchen in ihrem trockenen

Abb. 114. Ferdinand von Rayski: Wildschweine.
Ölgemälde; Schloß Bieberstein bei Nossen.

und behaglichen Bau; balzende Birkhähne; frierende Hasen. Und jedesmal gibt er eine ganz persönliche Lösung.

Er steht mit all diesen Bildern turmhoch über den in einem billigen Schema erstarrten „beliebten" deutschen Jagdmalern seiner Zeit und der Gegenwart. Ihre Art ist aus den zahllosen Reproduktionen so bekannt, daß wir ihnen hier keinen Platz einzuräumen brauchen, den sie — zwischen Werken starker und persönlich erlebter Kunst — gar nicht verdienen.

Frisches Blut brachte in diesen Konventionalismus der Schwede Bruno Liljefors (geb. 1860). Er kam 1883 nach Paris und nahm die Bestrebungen der Freilichtmalerei in sich auf, Tendenzen, die in ihm schon halb unbewußt rege gewesen waren. War er doch in der freien Natur aufgewachsen und hatte ein unbestechliches, unbefangenes Auge für die Wirklichkeit mit auf die Welt gebracht. Auch der Sinn für die lebendige Bewegung und für den Rhythmus eines Bildausschnittes war ihm angeboren. Hier halfen ihm die Japaner zu grösserer Klarheit. Von ihnen lernte er den wirkungsvollen Naturausschnitt, die eigenwillige Komposition mit der originellen Verschiebung des Schwerpunktes an den oberen oder unteren Rand des Bildes, das Festhalten der momentansten Bewegung und ihre Vereinigung mit klarer exakter Zeichnung. Die beiden Elemente verarbeitete er aufs glücklichste zu etwas Ganzem und Eigenem, und durchdrang sie mit seinem impulsiven Naturgefühl. Seine Kunst wirkt unendlich gesund und harmonisch, sie strömt erfrischenden Erd- und Seeluftgeruch aus. Auch Liljefors ist, wie Rayski, ebensosehr Jäger wie Maler. Und die Jagd lehrte ihn, wie die Menschen der vorgeschichtlichen Zeit, die ganz sachliche Beobachtung seiner Tiere. Wie Rayski führt er sehr oft das Terrain bis an den oberen Bildrand hinauf. Die Tiere erscheinen dann um so mehr in ihrem Milieu, der Boden mit seinen vielen Details erscheint fast mit ihren Augen, aus ihrer Perspektive gesehen. Auch der Blick des Beschauers kriecht über die Grasbüschel hinweg und durch das Schilf, oder erhebt sich nur knapp über den Wasserspiegel. — Von Hokusai kennen wir ein berühmtes Blatt, das einen Vogelschwarm über eine hochaufschäumende Welle flattern läßt. Das kommt uns in den Sinn bei dem Eidervögelstrich von Liljefors (Abb. 115). Der Künstler hat das schwirrende

Abb. 115. Bruno Liljefors, Eidervögelstrich.

Abb. 116. Bruno Liljefors, Hase im Schnee.

Flügelschlagen auf originelle Weise dadurch höchst lebendig gemacht, daß er die vorausgegangene Flügelbewegung durch zart lasierte Pinselstriche neben die augenblickliche malte. Es ist ein großes Wagnis, so schnelle und augenblickliche Bewegungen zu malen. Sie kleben zu leicht auf der Leinwand fest. Bei dem Eiderentenflug bot der Schwarm als Ganzes auch während der Bewegung ein in sich geschlossenes einheitliches Bild. Das Auge suchte die Lebendigkeit mehr in der Fortbewegung des ganzes Schwarmes als des einzelnen Vogels. Gefährlicher ist es noch, einen einzelnen Hasen, zumal auf weißem Schnee völlig isoliert, in Lebensgröße auf den Beschauer zulaufen zu lassen. Liljefors ist auch das geglückt (Abb. 116).

Sein Beispiel hat schon angefangen, weithin zu wirken. Der in München ansässige Franzose J. B. Niestlé arbeitet z. B. in ähnlicher Richtung, ein eminentes Wissen vom Tier mit gewissenhaftestem Künstlertum vereinigend. Wir dürfen von dem in der Zurückgezogenheit unablässig an sich arbeitenden jungen Künster gewiß viel Schönes erwarten. Eine Abbildung zeigte die „Kunst für Alle" im Frühjahr 1908. —

Neben den Schweden stellt sich der Engländer J. M. Swan (Abb. 117). 1847 geboren, hat der Künstler sein Talent ganz langsam, mit der straffen Disziplin des Engländers zur Reife gebracht, hat erst 1878 zum erstenmal ausgestellt und ist erst seit 1889 allmählich bekannt geworden. 1874 war er zu Gérome nach Paris gegangen. Da er anfing, in der Linie zu stark zu stilisieren, riet ihm der, als Korrektiv plastisch zu arbeiten, was er bei Frémiet tat. (Diesem werden wir als Nachfolger des großen französischen Tierplastikers Barye noch begegnen.) Als Gegengewicht zu seinen intensiv betriebenen anatomischen Studien übte er sich im rapiden Festhalten von momentanem Ausdruck, momentaner Bewegung. Baryes Bronzegruppen wurden für seine eigene Plastik von entscheidender Anregung, doch hielt er seine Werke weicher und malerischer. Nach London zurückgekehrt, setzte er seine Studien mit demselben — man kann fast sagen — Training fort, bis seine Hand, die er immer lockerer führte, fast spielend alles leistete, was er ihr abverlangte. Auch er holte sich aus der japanischen Kunst für seine Raumverteilung und Komposition Anregung. Seine Tiere — vor allem reizen ihn

Abb. 117. John M. Swan: Eisbär. Pastell.

Abb. 118. Lovis Corinth, Deutsche Dogge (1905).

die großen Katzenarten — sah er nur im Zoologischen Garten. Man sieht es ihnen nicht an. Sie scheinen ganz in ihrem Element zu sein. Im März- und Aprilheft des Studio von 1901 finden sich viele Abbildungen nach Arbeiten seiner Hand.

* * *

Neben diesen eigentlichen Tiermalern haben andere Künstler gelegentlich Tiere gemalt, wenn sie von ihnen einen besonders starken Eindruck erhielten, der sie zur künstlerischen Verarbei-

Abb. 119. Gabriel Max, Affen. München, Neue Pinakothek.
Photographie-Verlag von Franz Hanfstaengl, München.

tung reizte. So entstand Lovis Corinths herrliche Dogge (Abb. 118). Das Animalische, Gewalttätige des Tieres konnte der Künstler besonders gut mitempfinden und zum Ausdruck bringen — ein Dackel hätte ihn gewiß kalt gelassen — und so entstand eines seiner allerschönsten Bilder. Dem etwas weich empfindenden Fritz von Uhde lag der sich anschmiegende gutmütige Griffon mit seinem malerisch geströmten Fell, den wir auf so vielen seiner Bilder finden, besser als irgend eine andre Hunderasse. Naturwissenschaftliches Interesse führte Gabriel Max, den Maler schöner Frauen und ekstatischer Seelenzustände, zum Studium der Affen (Abb. 119). Hat er doch auch versucht, in einem Gemälde, das er Häckel widmete, das Zwischenglied zwischen Mensch und Affe anschaulich zu machen. —

IV. Tierplastik

Auch in der Tierplastik des 19. Jahrhunderts traten neue Persönlichkeiten hervor, welche für die jahrtausendalten Themen und Stoffe eigene Lösungen fanden.

Der größte Meister der ersten Hälfte des Jahrhunderts ist unzweifelhaft der Franzose Antoine Louis Barye (1795—1875). Er lernte zeichnen bei dem Schlachtenmaler der napoleonischen Zeit Gros und erwarb sich zuerst seinen Unterhalt durch Verfertigen von Modellen für Goldschmiede und Juweliere. Seit 1854 war er am Pariser Zoologischen Garten, dem Jardin des Plantes, als Zeichner angestellt. Bald erfüllte sein Ruhm die Welt. Das Museum in Washington ist reicher an seinen Bronzen als die Pariser Sammlungen und auf einem Platz in Baltimore steht seine Kolossalgruppe des Löwen mit der Schlange. Auch im Dresdner Albertinum befindet sich ein Reihe guter Abgüsse seiner kleineren Arbeiten.

Ein Blick auf seinen Jaguar, der einen Hasen verschlingt (Abb. 120) zeigt uns das Neue, was seine Kunst von allen plastischen Werken, die wir bisher kennen gelernt haben, unterscheidet. Das Wort Impressionismus drängt sich auf die Lippen. Wieviel lockerer ist das plastische Gefüge geworden! Jeder einzelne Muskel entfaltet sich selbständig zu höchster Pracht. Was früher in großen Flächen zusammengehalten wurde, löst sich aus dem Zusammenhang; wir haben Mühe, die Muskelmassen, die Hautfalten sofort zu überblicken. Auch bei der assyrischen Löwin (Abb. 17) hatten wir diese von links nach rechts abfallende Diagonale. Wie ruhig, wie gemäßigt wirkt dies Werk neben unserm Jaguar. Statt der plastischen Konvention — im wertvollen Sinne des Wortes — stehen wir scheinbar der Natur selbst gegenüber, die uns zum erstenmal in der Plastik ganz unmittelbar gegeben zu sein scheint. Und doch ist auch dieser Impressionismus voll von Stilelementen.

Das Werk entstand 1852. Vierunddreißig Jahre später widmete ihm der Dichter Edmond de Goncourt, der feinsinnige Verkünder artistischer Werte, folgende begeisterte Schilderung: „Der Jaguar, die Brust dicht über der Erde, liegt auf seinen Hinterfüßen, den Bauch auf den Boden gedrückt. Gestützt

12*

auf seine linke Tatze, deren dicker Muskel über die sich schlängelnde Linie des ganzen Körpers herausspringt, durchwühlt er mit einer Schnauze von fast otternhafter Plattheit die Eingeweide eines Hasen, — durchwühlt sie, den Hals ganz entstellt von ungeheuren Anschwellungen. Das hungrige Kriechen; das Schlucken, das selbst noch in dem krampfhaft zuckenden Hinterteil sichtbar wird; die Krümmung der beiden Hinterfüße, die unter dem Leib zerdrückt zu werden scheinen; der Rücken, an dem die etwas lose Haut sich an den Seiten in Falten legt; der Schwanz, in dessen Windung am Ende es wie ein Rest von zorniger Kraft liegt; die weit aufgerissenen Kinnbacken voll tierischer Lust; die zurückgelegten, aufzuckenden kleinen Ohren; die Behandlung des glatten Fells, fast ohne Andeutung einer Behaarung; die weise Gegenüberstellung fast schlaffer Muskeln und erregter, die sich immer noch mehr anzuspannen scheinen; diese ganze überraschende Mischung von nachlassender und sich zusammenziehender animalischer Kraft: — das alles macht aus dieser Bronze eine jener Nachbildungen der lebendigen Wirklichkeit, über die hinaus die Skulptur unmöglich mehr gehen kann. Ja, wirklich, dieser ‚Jaguar, der einen Hasen zerfleischt', ist die vollkommene Darstellung des genußsüchtigen Einsaugens, der gefräßigen Wollust großer Katzen". — Wir teilen diese Bewunderung durchaus, nur scheint uns der Hase etwas kleinlich behandelt — zu kleinlich neben den mächtigen Formen des Jaguars, dessen Erregung er wohl überhaupt nicht ganz motiviert.

Barye hatte mit seinen großen Werken wenig Glück. Nur zwei, der Löwe, der mit gesträubter Mähne seine Tatze auf die ihn anzischende Schlange legt (Abb. 121) und der majestätische sitzende Löwe sind in Paris zur Aufstellung gelangt. Aber er hatte auch große Form in seinen Werken kleineren Formats. Zu seinen schönsten zählen: ein Affe, der rittlings auf einem trabenden Gnu sitzt; ein laufender Elefant; ein Adler, der einen Reiher wegschleppt; ein erschreckter Hase; ein sich bäumender Stier, von einem Tiger angefallen. Seinen Ruhm begründete der Tiger, der in ein junges Krokodil die Zähne schlägt. Er befindet sich, ebenso wie der abgebildete Jaguar, im Louvre. Sie sind alle, wenn auch recht mäßig,

Abb. 120. Antoine Louis Barye. (1795–1875) Jaguar, einen Hasen verschlingend. Bronze, Louvre.

Abb. 121. A. L. Barye, Löwe und Schlange. Lebensgröße. Paris, Tuileriengarten.

abgebildet in Arsène Alexandres Biographie des Künstlers von 1889. Auch schöne Aquarelle von machtvoller Bildwirkung gibt es von dem Künstler. Zwei derselben zeigt die Publikation Meier-Graefe's über die Sammlung Cheramy.

Das Werk Baryes wird in Frankreich von einer Reihe jüngerer Plastiker fortgeführt. Wir nennen vor allem Frémiet, dessen kolossaler Bronze-Elefant sich unterhalb des Pariser Trocadéro mit dem Stier Caïn's, dem Ross Rouillard's und dem Nashorn Jacquemart's, die alle vier das Wasserbecken von 60 m Durchmesser umstehen, zu einem prachtvollen Eindruck von Kraft und Größe vereinigt. Sie geben jedem Vorübergehenden ein Stück Energie und Lebensfreude mit. Auch Frémiet's Reiterdenkmal der Jungfrau von Orleans mit der hocherhobenen Fahne, auf der Place des Pyramides, ist ein originelles frisches Werk, besonders in der Haltung des gedrungenen Pferdes, das, mit vom Zügel an den Hals zurückgezogenem

Kopf, unruhig kurze, kleine Schritte macht. Auch Mène mit seinen geistvoll gemachten Pferden, Hunden und Füchsen ist noch zu nennen.

An Bedeutung und Umfang des Schaffens kommt dem Franzosen Barye unter den Deutschen nur August Gaul gleich, der — kaum ein Vierziger — noch in seiner Vollkraft unter uns lebt. Zwischen seinem und Baryes Schaffen liegt mehr als ein Menschenalter. Auf den ersten Blick gibt sich der große Stilunterschied zu erkennen. Nur möchte man die Arbeiten Baryes mit ihrer nervös zerrissenen Oberfläche beinahe für die moderneren halten. Neben ihnen wirken Gauls Bronzen mit ihrer geschlossenen Form, ihrer ruhigen Silhouette durchaus klassisch. Gegen den verwegenen Impressionismus Baryes ist eine Rückschwingung eingetreten. Aber die Arbeiten Gauls haben nichts an Intensität des Ausdrucks eingebüßt, sind nirgends in einen flauen Klassizismus verfallen und sind auch ebenso weit entfernt von allem irgendwie Genrehaften. Gaul braucht keine erregten Szenen, um den Charakter seiner Tiere zu zeigen. Wie er selbst bei der Arbeit ganz ruhig ist, mit der Erfindungskraft des Künstlers die Geduld des guten Handwerkers vereint, so gibt er auch seine Tiere alle in ruhiger, ungestörter, harmonischer Existenz. Sie stehen, bewegen sich oder lagern mit all der Selbstverständlichkeit, die das Leben für sie hat, und ebenso selbstverständlich scheint auch die Art des Künstlers. Man hat vor Gaulschen Arbeiten immer den Eindruck, als könnten sie gar nicht anders sein, man meint, alle Tierplastik sei so und könne nie anders gewesen sein, und es fällt einem gar nicht ein, wo Schwierigkeiten für den Künstler gesteckt haben könnten.

Mit derselben ruhigen Sicherheit bewältigt Gaul das für den Plastiker so spröde Thema des laufenden Straußen (Abb. 122), und das so unscheinbare der drei watschelnden Gänse (Abb. 123), und aus beiden Themen entstehen schlechthin vollkommene Werke. Gaul läßt sich bei der Behandlung des Fells und Gefieders nie auf ein ausführliches Detail ein; mit wenigen charakteristischen Punktierungen, Auflockerungen, Meißelschlägen, Kerben erweckt er die vollkommene Illusion des Stofflichen und der ganz ausführlichen Durchbildung. Das steife, harte, kompakte Gänsegefieder ist ebenso greifbar gegeben, wie das weiche Wallen

Abb. 122. August Gaul, Laufender Strauß. Bronze.

Abb. 123. August Gaul, Drei Gänse. Bronze

Abb. 124. August Gaul, Adler. Bronze.
Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin.

Abb. 125. August Gaul, Löwe. Bronze.

der Straußfedern. Wir spüren es in den Fingerspitzen, wenn unser Auge über die Oberfläche dieser Bronzen gleitet.

Mit derselben Liebe, derselben Vertiefung in die Psyche und in die Lebensform, die sich diese Psyche gebaut hat, schafft Gaul die drei Gänse, den Löwen und den Adler (Abb. 124). Wie bei den Gänsen alle Ironie, so fehlt beim Adler alle Pathetik. In sicherem Bewußtsein seiner Kraft, — man möchte glauben, auch seiner Schönheit — steht er da auf seinen mächtigen Füßen.

Gaul ward nicht von der Akademie, sondern vom Handwerk erzogen. Mit 25 Jahren modellierte er die Löwen am Kaiser-Wilhelm-Denkmal von Begas. Sie sind weitaus das Schönste an diesem pompösen, aber durchaus nicht monumentalen Denkmal. Auch dem Berliner sagen diese Tiere am meisten zu. Er verabredet sich zu einem Stelldichein „bei die Löwen", nicht beim Kaiser Wilhelm. Gaul hätte es leicht gehabt, von diesen imposanten, aber etwas theatralischen Arbeiten aus einer der auftragbedachtesten offiziellen Plastiker Berlins zu werden. In Italien aber ging ihm mit der Plastik der Antike und des Quattrocento ein höheres Ideal auf. Dort entstanden seine klassischen Ziegen und Schafe.

Gaul arbeitet seine Plastiken nicht direkt nach der Natur, soviel Studienzeichnungen er auch anfertigen mag. (Ein Studienblatt mit Schafen bildet Kunst und Künstler Jahrg. II, Heft 3 ab.) Er muß das Thema in seinem Formgedächtnis völlig beherrschen, ehe er an die Arbeit geht. Auch beschränkt er sich nie darauf, ein Tonmodell zu machen und dann die Arbeit des Gießens, Ziselierens oder Meißelns den Handwerkern zu überlassen. Das Modell ist immer nur ein ungefährer Anhalt für die endgültige Ausführung. Auch einen lebensgroßen Löwen arbeitet er selbst in hartem Stein aus, und die Bronzen sind, wenn sie aus dem Guß kommen, oft nicht viel mehr als rohe Klumpen, ehe der Künstler sie ziseliert. — Neben Gaul, der heute längst ein fertiger Meister ist, schaffen viele jüngere, von denen wir Arbeiten hier und da auf Ausstellungen treffen, und die ihren Weg erst angetreten haben. Zu ihnen gehören August Kraus, Berlin, M. Hermann Fritz, Dresden, Wilhelm Krieger, München, und Wilhelm Zügel, der Sohn des Tiermalers.

Abb. 126–127. Franz Marc, Pferdegruppe. Bronze. Sammlung Bernhard Köhler, Berlin.

Einer der Meistversprechenden und Eigenwüchsigsten scheint der Münchner Franz Marc zu sein, von dem wir eine Pferdegruppe hier wiedergeben (Abb. 126—127). Er ist Maler und Bildhauer in einer Person. Auf eine Anfrage über die Ziele und Absichten seines Schaffens antwortete er:

„Meine Ziele liegen nicht in der Linie besonderer Tiermalerei. Ich suche einen guten, reinen und lichten Stil, in dem wenigstens ein Teil dessen, was wir moderne Maler zu sagen haben werden, restlos aufgehen kann. Ich suche mein Empfinden für den organischen Rhythmus aller Dinge zu steigern, suche mich pantheistich einzufühlen in das Zittern und Rinnen des Blutes in der Natur, in den Bäumen, in den Tieren, in der Luft, — suche das zum Bilde zu machen, mit neuen Bewegungen und mit Farben, die unseres alten Staffeleibildes spotten. In Frankreich schult man sich seit mehr als einem halben Jahrhundert für dieses Thema. Von Delacroix und Millet über Degas, Cézanne zu van Gogh und den Pointillisten führt ein gerader Weg: und die jüngsten Franzosen sind in einem wundervollen Wettlauf nach diesem Ziel begriffen. Nur gehen sie, sonderbarerweise, dem natürlichsten Vorwurf für diese Kunst sorgfältig aus dem Wege: dem Tierbild. Ich sehe kein glücklicheres Mittel zur „Animalisierung" der Kunst, wie ich es nennen möchte, als das Tierbild. Darum greife ich danach. Bei einem van Gogh oder einem Signac ist alles animalisch geworden, die Luft, selbst der Kahn, der auf dem Wasser ruht und vor allem die Malerei selbst. Diese Bilder haben gar keine Ähnlichkeit mehr mit dem, was man früher „Bilder" nannte.

Meine Plastik ist ein tastender Versuch nach derselben Richtung. Das Kreisen des Blutes in den beiden Pferdekörpern, ausgedrückt durch die mannigfachen Parallelismen und Schwingungen in den Linien. Der Beschauer sollte gar nicht nach dem „Pferdetyp" fragen können, sondern das innerlich zitternde Tierleben herausfühlen. Ich habe absichtlich getrachtet, den Pferden jedes besondere Rassezeichen zu nehmen. Daher z. B. das Gewaltsame der Gliedmaßen, das gewissermaßen unpferdehaft ist."

Daß Marc, trotz dieser Gleichgültigkeit gegen engherzige »Richtigkeit«, das Tier auch von der wissenschaftlichen Seite

völlig beherrscht, werden wir wohl in Bälde auch aus seiner Tieranatomie für Künstler ersehen, deren Vorarbeiten ihn schon lange beschäftigen. —

* * *

So lockt das Tier die Kunst zu immer neuer Auseinandersetzung, immer neuer Formulierung, und der Strom, der vor Jahrtausenden mit den Knochenritzungen der Höhlenbewohner seinen Anfang nahm, strömt unaufhaltsam und immer breiter dahin — in unabsehbare Zeiten.

Namen- und Sachregister

	Seite der Abbildg.	Seite des Textes
Adam, Albrecht: Pferd, verendetes	149	147, 150, 157
Ägyptisch: Hund, sitzender	21	23, 57
„ Löwe, liegender	19	23
„ Widder, liegender	17	18
Amman: Illustration zu Reinecke Fuchs	136	135
Antik: Alexanderschlacht		56
„ Brunnenreliefs des Wiener Hofmuseums		59
„ Parthenon-Fries: Reitergruppe	53	52
„ „ Pferdekopf	55	
„ Spitz, bellender, Mosaik	58	
„ Stier	56	
„ Tauben im „ungefegten Haus“		59
„ Vase, mykenische, mit Tintenfisch	46	
„ „ Ziegenherde von einem boiotischen Henkelbecher	49	47
„ „ Weinkanne, Rhodische	48	47
„ Windhündin	57	
„ Wölfin, capitolinische	51	49, 66, 74
Äsop: Holzschnitt zu den Fabeln des Äsop	77	135
Assyrisch: Jagdhunde	27	26
„ Löwe, blutspeiender	29	27
„ „ von einem Tempelportal	24	25, 30
„ Löwin, von Pfeilen durchbohrt	28	26, 179
„ Pferdekopf	25	26
Australisch: Känguruh, Felsenzeichnung	11	10
Baldung-Grien: Pferde im Wald	93	92, 156
Bamberg: Reiter im Dom	101	66, 99
Barye: Jaguar, einen Hasen verschlingend	181	175, 179, 183
„ Löwe und Schlange	182	180
Berchem:		128
Betschuanisch: Löffelgriff in Giraffenform	13	11
Böcklin:		72, 157
Bororó: Tapir und Hund, Zeichnung	16	15
Braunschweig: Löwe, eherner, Burgplatz	67	66

	Seite der Abbildg.	Seite des Textes
Bruegel, Pieter d. Ä.: Die Affen plündern den Krämer	97	96
„ „ „ „ Gespannstudie	98	96
Burgkmair:		92, 100
Busch: Aus Plisch und Plum	143	98, 138, 140
Buschmänner: Rinderraub, Höhlenzeichnung	12	11
Charlet		147
Corinth: Deutsche Dogge	177	178
Cranach, Lukas d. Ä.: Randzeichnung	94	95
Cuijp: Kampf zwischen Hahn und Truthahn	127	128
„ Kühe am Wasser	125	120, 123, 161
Daumier: Don Quixote	153	88, 155
„ Schimmel, galoppierender	156	155
David		147
Delacroix: Pferd, durch Gewittersturm erschreckt	151	116, 150
Donatello: Adler	74	64, 73, 74, 75, 100
Dujardin		128
Dürer: Feldhase	91	68, 76, 82, 90
„ Löwe	89	90
„ Pferd, großes	85	86
„ Pferd, kleines	84	82, 86
„ Tod, reitender	87	88, 156
Dyk, van		106
Eyck, Jan van		106
Frémiet		182
Gaul: Laufender Strauß	184	183
„ Drei Gänse	185	183
„ Adler	186	188
„ Löwe	187	188
Gotisch: Tierfigur von Notre-Dame in Paris	61, 63	63
Guys: Equipage	160	159
Han-Kan: Zwei Pferde	31	
Harunobu: Kraniche am Strand	40	38, 80
„ Mandarinen-Enten	41	38
Heine: Katzen	143	
„ Mopsgeschichte	144, 145	143
Hogarth: Selbstbildnis mit Bulldogge	109	108
Hokusai: Hund, herrenloser, am Fuji	42	41
„ Pferd, galoppierendes	43	
Hondecoeter: Hahnenkampf	126	123
Japanisch: Schnitzereien (Netzuke)	33	32
„ Hirsch. Auf einem Schreibkasten	35	34
Italienisch: Tierbronzen des 15. Jahrh.	75	76

	Seite der Abbildg.	Seite des Textes
Kändler: Perlhuhn	132	133
Kaulbach, W. von: Zeichnung zu Goethes Reinecke Fuchs	137	135
Klein: Esel	148	147
Kopenhagen: Foxterrier, Porzellan Manufaktur	134	133
Korin (Schule): Hirsch, auf einem Schreibkasten	35	34
„ Rehe, Holzschnitt	34	34
„ Singvogel	191	
Kretisch-mykenisch: Zwei Goldbecher	45	44
Krüger: Prinz Wilhelm und Maler Krüger	158	157
Landseer: Hundegruppe	139	131, 138
„ Der Pudel als Richter	138	136
Liebermann: Reiter am Strande	159	157
Liljefors: Eidervögelstrich	173	172
„ Hase im Schnee	174	175
Lionardo da Vinci: Katzen und Leoparden	113	89, 111, 150
„ „ „ Schlacht bei Anghiari	114	112
Magdeburg: Denkmal Ottos des Großen		100
Marc: Pferdegruppe	189	190
Marées		76, 105, 156
Matteo de Pasti		72
Max: Affen	178	
Meckenem, Israel von: Fuchs	80	
Meister der Spielkarten: Drei Kraniche	79	78
Mène		183
Meunier		106
Millet		161
Morikuni: Karpfen	37	34
Morland: Stallbild	130	131
Naumburg, Dom zu: Affen, schachspielende	65	66
Niestlé, J. B.		175
Nordisch: Tierornament (Pferdekummet)	15	13
Oberländer: Froschstudien	141	74, 138, 140
„ Schweine	142	140
„ Urwald-Idylle	140	139
Peruanisch: Hirsche auf einem Mumiengewand	14	13
Pisanello: Hubertus, Vision des heiligen	69	68
„ Hunde, bologneser	70	71
„ Medaillen		71
„ Reh	71	
Pontormo		106
Potter: Hund, schlafender	123	119, 120, 134, 147
„ Kuh und Schafe	122	98, 119

	Seite der Abbildg.	Seite des Textes
Potter: Wolfshund	124	120
Rauch		105
Rayski: Wildschweine	171	170
Rembrandt: Elefant	121	119
„ Löwin	120	118
Rethel		156
Reynolds: Sophie Mathilde, Herzogin von Gloucester	108	
Riccio: Tierbronzen, italienische	75	76
Roos, Johann Heinrich: Esel u Schafe	129	128, 147
Rubens: Löwenjagd	115	112, 150
„ Schlacht bei Anghiari	114	112
Schadow: Friedrich der Große	110	111
Schlüter: Reiterstandbild des Großen Kurfürsten	103	100, 105
Schmitson	164	162, 165
Schongauer: Die Schweinefamilie	81	
Schramm-Zittau: Enten im Wasser	169	166
Segantini		162
Seyler: Bauernjunge mit Rind	168	166
Shunsho		37
Skaliger: Grabmäler der		99
Snyders: Löwin und Wildschwein	117	116
„ Windhund, Kopf	118	116
Steinlen: Katze und Maus	146	143
Swan: Eisbär	176	175
Syrlin: Tierfiguren am Ulmer Chorgestühl		64
T'ang-Yin: Der Priester Tamo		31
Tizian		106
Toyohiro: Tiger	38	37, 119
Troyon: Am Morgen	163	161
Tschuktschisch: Renntier- und Hundeschlitten	10	
Tuaillon: Amazone	104	105
Uccello: Leopard, einen Hirsch anspringend	73	72, 73
Uhde		178
Utamaro: Heuschrecke und Fliege	39	37
Velasquez: Der Infant Fernando als Jäger	107	106
Verrocchio: Bartolomeo Colleoni	102	89, 100, 105
Vischer, Peter d. j.: Hund, sich kratzend	95	96
Vorgeschichtlich: Ritzzeichnung eines Mammut	8	9
„ „ „ Renntiers	9	
Zügel, Heinrich von: Früher Morgen	167	162, 165

Register der abgebildeten Tiere

	Seite
Adler	74, 186
Affe	33, 65, 94, 97, 137, 178
Antilope	48
Bär	69, 136
Eber	33
Eidervögel	173
Eisbär	176
Elefant	63, 121
Ente	41, 48, 69, 169
Esel	129, 148
Fisch	37
Fliege	39
Frosch	75, 141
Fuchs	80, 94, 136
Gans	185
Gepard	50
Giraffe	13
Hahn	126, 127
Hase	69, 91, 174, 181
Heuschrecke	39
Hirsch	14, 35, 69, 73, 94
Hirschkäfer	75
Huhn	126, 127
Hund	10, 16, 21, 27, 42, 57, 58, 69, 70, 95, 107, 108, 109, 110, 118, 123, 124, 134, 138, 139, 143, 144, 145, 158,
Jaguar	181 [177
Känguruh	11
Katze	33, 77, 113, 143,
Kranich	40, 79 [146
Kröte	75
Leopard	73, 113
Löwe	19, 24, 29, 50, 67, 89, 115, 137, 182, 187

	Seite
Löwin	28, 117, 120, 137
Mammut	8
Maus	77
Perlhuhn	132
Pferd	25, 31, 43, 50, 53, 55, 84, 85, 87, 93, 98, 101, 102, 103, 104, 114, 115, 130, 149, 151, 153, 156, 158, 159, 160, 189
Phantastische Tiere:	15, 48, 61, 63
Polyp	46
Reh	34, 48, 69, 71
Reiher	69
Renntier	9, 10
Rind	12, 33, 122, 125, 163, 164, 167, 168
Schildkröte	75
Schaf	122, 129
Schlange	182
Schwein	81, 137, 142
Singvogel	191
Steinbock	137
Stier	45, 50, 56
Strauß	184
Tapir	16
Taschenkrebs	75
Tiger	38, 137
Tintenfisch	46
Truthahn	126, 127
Widder	17, 50
Wildschwein	117, 137, 171
Wolf	137
Wölfin	51
Ziege	49, 137
Zikade	33

Druck von Hesse & Becker in Leipzig

Y0-DNO-439